参考資料116号

中國近現代音乐史綱要

[1840—1959]

第三编 未定稿





中国音乐家协会
中国音乐研究所
音乐史編輯組編写

1959.9.14


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

第一章　概况

轰轰烈烈的第一次国内革命战争，在蒋介石集团和汪精衛集团叛变后，遭到了失敗。国内的政治形势发生了新的变化，"中国大資产阶級转到了帝国主义和封建势力的反革命营垒，民族資产阶級也附和了大資产阶級；革命营垒中原有的四个阶級，这時剩下了三个，剩下了无产阶級，农民阶級和其他小資产阶級（包括革命知識分子），所以这个時候，中国革命就不得不进入一个新的時期，而由中国共产党单独地領导群众进行这个革命。"①在八一南昌起义和秋收起义以后，1927年10月，毛澤東同志率領秋收起义的部隊向井岗山进軍，在这里建立了第一个革命根据地。革命的星星之火可以燎原，到1930年，紅軍已經建立了許多大小不一的革命根据地。蒋介石对革命力量的发展极度恐惶，从1930至1933年间向革命根据地发动了五次軍事围攻，企图消灭革命力量，結果惨敗。"作为軍事'围剿'的結果的東西，是紅軍的北上抗日"。

蒋介石背叛革命后，在国民党統治区域内开始了最残忍，最野蛮，最黑暗的血腥統治，在"宁可枉杀千人，不可走漏一个"的口号下，白色恐怖笼罩了全國革命处於暫時的低潮中。

革命的文艺工作者，一部分随革命力量深入到农村中，另一部分仍留在城市中展开新的战斗。在党的領导下以魯迅为首的'中國左翼作家联盟'于1930年3月2日成立。左联在其理论綱領中明确的表达自己是"站在无产阶級的解放斗争的战綫上"；要求革命文学要以"无产阶級在这黑暗的阶級社会之'中世紀'里面所感覚的感情为内容"。左联的成立标誌着中國新文化运动在无产阶級的領导下进一步的深入和高涨。

買办資产阶級所豢养的一群文人，对革命文艺运动极端仇

视。他们打着各种各样的招牌向革命文艺进攻，都遭到可耻的失败。在左联成立前，革命的文学家曾經給新月派以毁灭性的反击。左联成立以后又相继粉碎了"民族主义文学"。"第三种人"等反动文学流派。

革命的文艺运动在党的领导下得到极大发展。在左联以后又相继成立了'左翼戏剧家联盟'、'社会科学家联盟'、'新闻记者联盟'等。在剧联内还成立了音乐小组，成员有张曙、任光、聂耳、安娥等人。但在九一八以前革命的专业音乐創作还未出现。

这一時期我国的专业音乐教育有了一定的发展。专业水平較高的上海国立音乐院（后改为音乐专科学校）在1927年成立。1932年又成立了广州音乐院。上海音专在提高专业技术水平，介紹西洋音乐等方面起了很大作用，培养了一些音乐人材。但是由于它在政治上的反动和教学上的資产阶級方向，所以也給青年学生很多消极影响。

九一八以前的音乐創作基本上是反映，革命低潮時期小資产阶級知识分子的思想情绪，反映了他们的动摇，彷徨、消沉和堕落。一部分作曲家沉醉在脱离现实，自我陶醉、風格不高的庸俗爱情歌曲創作中，但他们的这类作品当時的影响还不很大。另一部分作曲家則堕落到色情的圈子里，創作了大量黄色歌曲，对广大群众起了极其恶劣的麻醉作用。此外，也有一部分作曲家公开投靠反动营垒，为国民党反动派創作一些帮凶的反动歌曲。

1931年的九一八事变和1932年的一二八抗战以后，由于蒋介石不顾中国共产党发出的全民抗日的号召，坚持其不抵抗政策，引起全国人民的极大愤怒。在党的领导下，全国抗日民主运动迅速高涨，在音乐方面，这時革命歌曲随着进步电影

的出現而传播起来。革命的音乐組織也有了新的发展，以聂耳为代表的第一批具有无产阶級世界观的革命音乐家在抗日民主运动中登上了中国乐坛，用他们优秀的革命歌曲开辟了我国社会主义現实主义音乐創作的新時期。这些歌曲立刻流行在广大的群众中，成为争取大众解放的武器，負担起唤醒、教育、組織大众的使命。这是我國音乐发展上的一个飞跃。这种新型的音乐一出現就受到了各种反对論者的輕蔑与攻擊，但是以馬克思列宁主义思想武器作为指导的革命歌曲創作是不可动摇的。它直接为革命政治服务，面向广大人民群众，所以在斗争中能够贏得偉大胜利，成为我國音乐文化中的主流，在革命歌曲巨流的冲擊下，黄色歌曲消声匿跡了。

学院中的爱国民主傾向的作曲家，以黄自为首在九一八以后写出一些較优秀的爱国主义的歌曲。这些歌曲在鼓舞知识分子的爱國热情和战斗意志上起了积极的作用。由于这些作曲家受資产阶級世界观和艺术观的限制，以及生活圈子的狭隘，使他们的作品在感情上和音乐语言上都和广大群众有着不小的距离，所以他们的作品也只能在一部分知识份子中流传。

中国共产党根据全国人民的抗日要求，为了进一步团結抗日力量，在1933年1月发表宣言，要求国民党武装人民进行民族革命战争，蒋介石却以更大兵力向革命根据地围攻来回答这个正义的宣言。为了配合其对革命根据地的“围剿”，蒋介石在其統治区内还发动了对革命文化的“围剿”。国民党反动派用限制、查禁革命书刊，搗毁进步文化机构，捕杀革命文艺工作者等一系列法西斯野蛮手段，妄图扑灭革命文化。

但是，和反革命的軍事“围剿”結果一样，反革命的文化“围剿”遭到同样的慘敗。1935年日本帝国主义又向中国北部发动新的进攻，民族危机更加严重，中国共产党在长征途中

发表了著名的八一宣言，要求停止内战，团結一致共同抗日。但蒋介石仍坚持其卖国政策。 在党的領导下爆发了偉大的一二九抗日救国示威运动，掀起了抗日民主运动的新高潮。全国文化界一致响应了一二九运动，抗日救亡刊物一時風起云湧，全国不下千余种之多。革命音乐方面这時不論在創作、歌詠活动、理論研究等都得到空前蓬勃发展，出版了許多革命的歌集。当時尚無独立的革命音乐刊物，主要是通过《生活知识》等刊物来宣传革命音乐，推广了不少新的救亡歌曲。

根据八一宣言的精神，为了組成文艺界的抗日民族統一战綫，1936年春左联自动解散。文艺界抗日民族統一战綫运动首先提出国防文学的口号。在这个口号的影响下，革命的音乐家提出了国防音乐的口号，吕驥等人写出了一系列战斗性的音乐論文，指导了当時的音乐运动。救亡歌詠活动深入到广大的学生、店員和工人群众中去，成立了許多救亡歌詠組織，使救亡歌詠运动达到空前高涨的新局面，为下一時期的抗战歌詠运动和抗战歌曲的发展奠定了坚实的基础。

1936年10月初，发表了包括文艺界各方面代表人物簽名的《文艺界同人为团結禦侮与言论自由宣言》。这个宣言奠定了下一時期文艺界抗日民族統一战綫最后完成的基础。

1927年以后中国革命文艺运动除了国民党統治区的左翼文艺隊伍外，还有一支革命根据地的文艺隊伍。革命根据地的文艺在艰苦的战斗环境中，在物質条件极端困难的条件下，在党的直接領导和关怀下無论戏剧、诗歌、音乐等都有很大发展。革命根据地的文艺包括音乐在内，密切地配合了革命斗争任务，这是文艺第一次在实践上明確地为革命政治服务，为工农兵服务。

在缺乏专业作曲家的情况下，革命根据地广泛利用了民歌

填新词的作法。这种旧調新詞的歌曲不仅成为宣传革命的有力武器，且賦于民歌以新的面貌。革命根据地的农民由于生活的巨大變化，也創造出反映新生活的豪迈的战斗性的新民歌，使民歌無論在曲调上、演唱風格上都有了新的发展。

总观上述可知这一時期歌曲是音乐創作中的主要体裁，它是迅速反映現实、为革命斗争服务的有力武器。在下一時期歌曲获得更大的发展，並在此基础上产生了直接反映革命現实的大型声乐体裁。

1927至1937的十年中，政治文化的总特点正如毛澤東同志的明确分析：“这一時期，是一方面反革命的‘围剿’，又一方面革命深入的時期。这時有两种反革命的‘围剿’：軍事‘围剿’和文化‘围剿’。也有两种革命深入：农村革命深入和文化革命深入。”②社会主义現实主义音乐文化的发展壮大成为我国音乐文化的主流，正是文化革命深入在音乐方面的体現。

两种反革命“围剿”都惨敗了，“而作为这两种‘围剿’之共同結果的東西，則是全国人民的覺悟。”“反革命‘围剿’的消极結果，則是日本帝国主义打进来了。”③ 1937年7月7日偉大的抗日战争爆发，开始了一个新的历史時期。

註 ① ② ③ 毛澤東《新民主主义論》

第二章　1927年革命失败后的音乐状况

第一节　黄色音乐在城市的泛滥

第一次国内革命战争失败以后，革命转入低潮。反动统治者大屠杀，大搜刮，大荒淫、大腐败．他们过着荒淫无耻的糜烂生活，资产阶级也有腐化堕落的本性。黄色音乐就是在这样腐烂的土壤中長出來的毒草，麻醉青年群众，並直接为官僚、買办和資产阶級服务．随着外國反动色情的电影在中国放映，帝国主义者向我国大量輸入了黄色音乐。統治阶級和外国垄断商人通过唱片厂。电台、印刷所————大量散播黄色歌曲、舞场酒巴林立，造成"歌舞昇平"的假象。一些因大革命失败和民族危机日益深重而苦闷彷徨又还没有踏上斗争之路的青年，也用这种精神鴉片來麻醉自己。毒焰在蔓延，不仅城市青年和市民阶层在传唱《特别快車》，《桃花江》，《毛々雨》（黎錦暉）和《何日君再來》（刘雪庵），連穷乡僻壤的小学生也大唱其《妹々我愛你》。黄色歌曲严重地腐蝕着青年群众的道德品質。

黄色歌曲公开宣揚色情、金钱至上、享乐主义，消极颓廢的資产阶級腐朽的没落的思想和生活方式，还有一些是对劳动人民的丑化。以一种错乱、痉攣的节奏、萎靡，谄媚的旋律，結合着淫蕩的詞句，給人以感官上和肉慾上的刺激。有些黄色歌曲由于剽窃了民歌曲调，詞与曲的結合也較自然，又投合了小市民的趣味，故流行很广，对人民的毒害也就更加严重。

革命音乐的发展給黄色音乐以猛烈的打击。聶耳和任光等人的歌曲通過进步的电影、通过革命的群众歌詠运动，通过唱

先在群众中广泛传唱，不仅鼓舞了人民群众的斗争意志，而且大大挫折了黄色音乐的气焰，培养了青年群众的高尚情操。

第二节　音乐演出活动和演奏家、演唱家

表演是音乐艺术創造不可少的一个环节。演奏家、演唱家们有成效的劳动对提高我国音乐艺术水平作出了貢献。

本時期音乐演出比以前活跃，演出团体也有所增加。

著名小提琴家馬思聪从巴黎回到祖国，开始了他的演出活动。贝多芬、柴可夫斯基和克莱斯勒，撒拉撒特等人的提琴珍品是他經常演奏的节目，这時期他也演奏过他本人創作的G大調小提琴鋼琴奏鳴曲。他掌握了丰富的提琴技巧，无论是丰满雄厚的和絃，急速热情的走句，細緻清晰的顫音，优美如歌的抒情旋律，灵巧生动的舞蹈节奏，他都演奏得很得体。技巧熟練、表情真摯深刻，往往能根据不同的乐曲内容，表現出各种不同境界的诗意、描繪出不同色彩的画面。

应尚能是音专的声乐教師，他也經常开演唱会。在他的节目单中，除了舒伯特、门德尔遜、馬斯納等人的作品外，还有作曲家赵元任，黄自以及他本人的作品。他对舒伯特等人的艺术歌曲的解釋是相当有感染力的。

华彦君（瞎子阿炳）是杰出的民间器乐演奏家，他的演奏深为群众所喜爱。无論是琵琶，二胡，他的表演都是极其精湛的，技法固然是娴熟，更可貴的是他是真正的艺术家，他的演奏表情丰富而不泛滥，生动而不浮誇，細緻而不拘泥，稳健而不呆板，听他表演的《二泉映月》、《听松》、《昭君出塞》等乐曲時，可以使人得到丰富的艺术美感。

他所留下来的六首乐曲，据专家们研究，都没有发现有那一首民间乐曲和它相同或相似，不少论者认为：这些乐曲即使不是华彦君本人所作，也是经过他作过很大的改编和发展。

这位天才的民间艺术家，在旧社会过着极其貧困的生活，終年流落街头巷尾，飢寒交迫，貧病交加，这是无数天才的民间艺术家在黑暗年代的悲惨遭遇的一个縮影。解放以后，音乐界請他演奏並且录了音，正当人们期望他恢復一个時期的技艺以后，将他丰富的艺术献給新社会的時候，不幸于1950年底逝世了。

夏一峯是优秀的老古琴家。他的演奏稳健、含蓄，他弹过的曲子很多，音乐出版社1957年出版的《古琴曲彙編》第一集十七首乐曲中，有十六首是他传譜的。

古琴家查阜西，琵琶演奏家吴畹卿、周少梅，管子演奏家楊之亨等人的造詣也很深。查阜西在1934年发起和創出今虞琴社，对許多古琴家和藏琴、琴譜进行过調查，他们在保存和发掘古譜上作了不少工作。

尹自重、吕文成、何大傻等人的广東音乐小合奏很得一般群众的欢迎，他们的演奏富于地方色彩，广在语言对乐曲演奏風格的影响是很明显的。

上海工部局交响乐隊是利用中国人的房捐办起来的，乐隊主要成員是在华外侨，而且主要也是为了在华外侨的音乐生活而成立的。每年有一次音乐会期，每次会期有三十次左右的音乐晚会，演奏西洋作曲家的作品，除演奏管弦乐曲外，也有一些独唱、独奏表演。他们演奏的几乎全都是西洋作曲家的作品除了黄自的《怀旧》和《都市風光幻想曲》以外，中国作曲家的作品都不予演奏，他们对受压迫民族的作曲家存有偏見，音乐晚会的听众外侨居多。虽然如此，这种演奏对我国音

乐水平的提高也有一些作用，它向我国一部分音乐界人士介紹了世界名曲。

这時期到我国来表演的世界著名艺术家有歌唱家夏里亚平、小提琴家克莱斯勒、海菲兹、津巴利斯特和梯博等人，他们卓越的表演给中国听众很大的启发和留下极深刻的印象。

这時期许多普通的游艺会中都穿插有音乐节目，丰富了学生们和家长们的音乐生活，在这方面，游艺会音乐节目的组织者——各学校音乐教師是起了很大的作用。

总的說来，演奏水平比上一个時期高。在上一个历史時期，还没有出現像馬思聪这样具有高度专业水平的小提琴演奏家。世界一流的演唱家和演奏家也是在这時期才开始到中国来表演。但本時期还没有自己的具有一定規模的管弦乐隊和合唱隊。

第三节 戏曲艺术的新发展 言派程派、唱腔風格的形成

在1927至1937十年間，随着城市日趋繁华而增多的剧场、游艺场，给戏曲提供了更多的演出场所。从1927年前后开始进入大城市的一些剧种，如河南梆子、评剧、越剧、沪剧、揚剧等，由于获得較好的演出条件和更多的城市观众，它们都得到較大的发展；剧目范围扩充了，表演艺术提高了，唱腔也发展和丰富了。

女演員参加表演，对这些剧种的发展也起了很大的促进作用。如河南梆子角色从原来男女平衡，轉向了以女角为中心，女演員使原有声腔增加了柔婉細膩的因素。原来的旦腔用来表現許多新编剧中各色各样的女主人翁已嫌不足，他们就苦心創造和开始大量吸收外来的腔調，以丰富本剧种的唱腔。河南梆

子吸收和溶化了京戏，評戏、秦腔、越調，河南曲子、河南墜子的許多唱腔，因而音乐得到很大的发展。

新兴的剧种，出現了整々一輩的优秀演員。如評剧的白玉霜、喜彩蓮、刘翠霞，越剧的袁瑞花、姚水娟，河南梆子的常香玉、司鳳英、陳素貞等，她們都对本剧种的发展作出了重大的貢献。这時期，特別是白玉霜，她对評剧唱腔的发展有相当貢献，早期評剧的曲調是比較簡樸、粗犷的，白玉霜使之发展成婉轉細膩，并增強其旋律性，使評剧音乐的表現力提高了。白玉霜对慢板和反調的运用十分出色，特別是用慢板来表現悲剧的气氛是很独到的，白玉霜的唱腔在継承前輩李金順的基础上，汲取同輩們唱腔的特点，加以創造、发展而自成一派。白派唱腔为評剧后輩們所継承并加以发展，成为評剧声腔艺术最重要的流派。

近代資本主义腐朽，頹废的文化輸入我国，使有着悠久传統的戏曲艺术受到了严重的侵蝕，有些戏曲演員在舞台上唱起黄色歌曲，并且在表演上也表露出一种不健康甚致色情的傾向京剧舞台上的形式主义，頹废主义的傾向比上一時期更加严重了，它們成为京剧向前发展的严重障碍。但京剧艺术在梅兰芳、周信芳、程砚秋、言菊朋、蕭长華、盖叫天等傑出戏曲家的卓越活动中仍然获得新的发展。他們認真地継承着現实主义传統、并且継續創造性地发展了京剧艺术，使它在各方面，特別是表演和声腔艺术达到新的高巅。

当京剧舞台上充斥着頹废、黄色，艺术性低劣的作品時，出現新的优秀創作，对这剧种本身的发展是有着特別重大意义的。它們給这剧种帶来了新的生命力。此時期程砚秋創作的《荒山泪》、《春閨夢》，周信芳創作的《明末遺恨》、《洪承疇》，《打严嵩》、梅兰芳編演的《抗金兵》，《

生死恨》等都在不同的方面尖锐地反映了我国当時黑暗的社会制度給人民带来的灾难，以及九一八以后民族危机中人民的爱国主义激情。这些作品所塑造的人物形象是丰富多样的，其中有被苛政廹塴至死的妇女張慧珠，有用自己的机智而惩奸侫的鄔应龙，也有充满了英雄气概的巾帼英豪梁紅玉等々。戏曲大師们几乎在他们所塑造的每一个新的人物形象中，都在唱腔方面增加新的因素，使唱腔得到丰富与发展

五四运动以后不断向前发展的新文艺思潮，也成为促使本時期戏曲艺术发展的一种力量。無論在戏曲創作、理論、表演、午台、教育等各方面，都可以看到新的进步因素对它们的影响。1928年在南国社支配艺术大学時代，田漢、欧阳予倩等人就曾对戏曲和新歌剧的发展，以及两者之关係问题进行过一些探討，欧阳予倩新作《潘金蓮》在当時艺术大学的舞台上，以京剧的形式上演。由欧阳予倩扮演潘金蓮，周信芳扮演武松，潘金蓮的形象是重新被塑造过的，她不再是被人唾罵的荡妇，而是一位"崇拜力与美底女性"，为了获得完全自由的爱情，毫不畏懼地死于她所热爱的武松的刀下。我国傑出的美术家徐悲鴻曾写信給作者，評此剧为"翻数百年之陈案，揭美之隐衷，入情入理，壮快淋漓，不愧傑作"。此脚本后来由好些剧种上演过，白玉霜也曾在1936年在上海用評剧形式上演，获得观众热烈欢迎。

新的美学思想在戏曲界提出来了，"为人生而戏曲"，的口号引导着一些人对戏曲发展作新的探索。程硯秋当時所发表的一些見解有鮮明的代表性。他認为"戏剧乃感情与生活的热烈反响"，"一切戏劇都要求它有提高人类生活目标的意义，絕不是把来开心取乐的，絕不是玩艺儿。"在戏曲学校他对学生们說："在大家看过《青霜劍》而生起了打倒土豪劣紳的革命

情绪"那么就"再接再历的演下去。"

从戏剧杂志上发表的一些文献中可以看到，主张用新的科学的态度来研究，整理戏曲遗产的思想是相当活跃的。反对戏曲午台上保守落后的现象，主张在继承传统的基础上，借鉴西欧、俄罗斯戏剧的经验，从佈景、表演和音乐等方面来丰富我国戏曲艺术的见解曾经被程砚秋、梅兰芳等人有力地提出来。程砚秋赴欧考察；梅兰芳与苏联戏剧大師斯丹尼斯拉夫斯基、聶、丹钦柯具有重大意义的会见以后，他们对京剧革新的道路更加明確了。左翼戏剧运动也逐漸对戏曲界发生影响，进步的戏剧理論家欧庚、馬彥祥、阿英等开始撰写研究戏曲的文章。"国防戏剧"的口号提出后，戏曲界也立刻提出"国防戏曲"的口号。

这時出現的几所戏曲学校，如欧阳予倩主办的'广東戏剧学校'、焦菊隐主办的'中华戏曲专科学校'。程砚秋主办的'南京戏曲音乐院'，基本上都主张継承科班教育的优点，並以新的精神来培养下一代的演員。

这時期，京剧鬚生、青衣声腔艺术在言菊朋、程砚秋出色的創造下，形成了独具風格的新流派。言菊朋在継承譚派唱腔風格的基础上，形成了一个新的派别 —— 言派。言菊朋最初从陳彥衡、紅豆館主鉆研譚派唱法和表演技巧，在他还是京剧业余愛好者的時候就对譚派艺术有很深造詣，1925年正式登台演出后便开始逐漸形成自己独特的演唱風格。他的声腔艺术主要特点是：字正腔圆、圆而奇突，清而純厚，能精確地表現人物的感情。他那种蒼凉古淡、蕩气迴腸，一唱三叹的演唱風格，具有很大的感染力。从他最初上演傳統剧目《法场换子》、《罵殿》等剧开始，就在唱法上有不少創造，后来在自己所編的《罵曹长亭》、《上天台》等名剧中，更使自己

的歌唱艺术达到令人震惊的程度，時人听此二剧后評为"妙絶人寰，並世無二。"

程硯秋真正的舞台生活是在五四以后才开始的。他不仅继承前輩旦行声腔艺术的优秀成果，同時还从同輩大師梅兰芳那里吸取了許多有益于发展自己艺术的养分。事实上，梅兰芳对于程硯秋的成长給予了极大的关心，他收程硯秋当学生，並給程許多观摩自己艺术的机会。程硯秋在发展自己的声腔艺术上，大大超过了旦行范围，譚派的腔調在极大的程度上丰富了他的唱腔，譚派的曲折、深沉的演唱風格对程硯秋影响极深。程硯秋一生在京剧艺术的活动，是一个充满了智慧的創造过程。几乎在每次新戏的排演中，他在唱腔上都有新的創造。程硯秋在唱腔的創造上，基本上可分两个時期，前時期（26岁前）主要是根据"以腔就字"的原則，在保持原来曲調風格基础上，使语言与旋律得到新的、準確的結合。这样，传統的、古老的曲調在滲入了新的音調以后就得到丰富和发展。而在程硯秋的一些前輩中更多是运用"以字就腔"的原則，这样，曲調变化与发展就要緩慢得多。由于他前期在新腔的創造已获得观众的承認，所以他后期在唱腔創作上就更勇敢和更富于創造精神。他开始广泛吸收京剧以外的腔調，不論梆子、越剧，梅花調、甚至外国歌曲的音調，他都敢于吸收，並巧妙地把它们融合在京剧唱腔中，观众听起来要比原来京戏唱腔丰富，而京剧唱腔的特色並沒有失去。程硯秋就这样形成了風格新穎、独树一帜的流派。在他手下发展的唱腔达百种以上。而且都非常优美和富于戏剧性，程硯秋在1941年編演的《鎖麟囊》中几乎集中了他在唱腔的創作上最主要的成果，因此，这出戏的音乐显得特别丰富多采。

程腔主要特点是：婉轉幽咽而又刚劲慷慨，这种特点是与

他塑造的人物性象和人物性格相联系的。他剧中女主人公的命运多半是悲惨的，但常常又具有刚毅不屈的性格，如《青霜剑》，中的申雪贞，《荒山泪》中的张慧珠，《窦娥冤》中的窦娥等等，程砚秋通过富于特色的唱腔、使这些充满了浪漫主义精神的人物形象得到极好的体现。

程砚秋对京剧艺术的贡献是多方面的，声腔艺术的创造只是其中重要的一个方面。

本章参考材料

一、程砚秋：《我之戏剧观》（《剧学月刊》创刊号 1932、1）

二、程砚秋：《创腔经验随谈》（《戏曲研究》1958年2期）

三、马紫晨：《河南梆子概述》）湖北人民出版社，1955.3）

四、钟琴：《越剧》（生活、读书、知识三联书店出版 1951、3）

五、梅兰芳 演出剧本选集（艺术出版社，1954）

六、程砚秋 演出剧本选集（中国戏剧出版社 1958）

七、周信芳 演出剧本选集（艺术出版社 1955）

第三章 專业音乐教育和音乐理論

第一节 专业音乐教育的发展

如果說在上一个时期，只是在艺术师范或一般师范学校中設有音乐专科，并进行专业的音乐教育的話，那么，在本时期就有了专门培养音乐人才的音乐学院和音乐专科学校了。

1927年冬，在上海成立了我国第一所专门音乐学校——国立音乐院，蔡元培任院长，萧友梅为教务主任。开始时规模很小，教員和工作人員共有十一、二人，学生也不过二十三个。1929年夏，改名为上海国立音乐专科学校，萧友梅任校长。設有声乐、钢琴、小提琴等专业，琵琶和长笛最初是作为选科的。再后，增設理論作曲专业。这个学校的学制和科系設置是仿照西洋音乐学 的，民族乐器只是作为极不重要的課程安排进去的。在介紹西洋音和传授音乐专门技术知識方面，音乐专科学校无疑起过相当作用，培养了一些音乐专门人才，著名的音乐家冼星海、吕驥、张曙、贺綠汀、江定仙、喻宜萱、丁善德等人都在这里学习过，在这里取得一些音乐知識受到一些音乐技术訓練。音专在我国音乐事业的发展上起过积极作用。但是，学院的大多数的教育家和理論家们都有"全盘西化"、"音乐至上"，"技术至上"的錯誤观念，他们对民族音乐採取輕视和否定的态度，对西洋音乐又缺乏分析批判的精神，只是硬搬，他们的錯誤理論妨碍了一部分学生去和人民生活結合，妨碍他们去继承民族传統，也不能使人们更有成效地去吸收世界音乐文化的优秀成果。

在音专，除了中国的一些教員以外，当时在中国的一些外

外国音乐家像苏石林（声乐），查哈罗夫（钢琴）等人都对中国的音乐教育事业作出了贡献。

馬思聰、陳洪等人于1932年春在广州办了‘广州音乐院’，主要培养了一些器乐演奏人才。

第二节 音乐社团、音乐刊物 音乐理說

这时期出现了較多的音乐社团和音乐刊物，它们的工作和理說也不尽相同。

柯政和等人于1927年夏天組織了‘爱美社’，創办了《新乐潮》杂志。这个社团的成員是很复杂的，除了有极少数的像刘天华这样正直的音乐家以外，还有許多当时在华的日本上层人士和資产阶級右翼报紙的社长。爱美社的緣起大意說：社会黑暗，要提倡物质文明与精神文明，所以要提倡音乐，要把社会“音乐化”，他们介紹了一些西洋的优秀音乐作品，但是不多，更多的还是西洋的三四流貨色。在理說上，柯政和公开宣揚現代派作曲家如勳伯尔格（schönberg）和他的作品，宣揚美国頹废的爵士音乐，在《新音乐》一文中，柯政和还认为世界的新音乐是“无調性”、“无节奏”、“无調旋律”的音乐。柯政和的理說崇尚并鼓吹了現代主义和形式主义。由此看来，‘爱美社’的一些音乐家们并不真正懂得美，他们所謂的“新音乐”实际上也只是西欧的現代主义和頹废派的音乐。

刘天华是‘国乐改进社’的发起人之一，并且是最积极的組織者。‘国乐改进社’成立于1927年8月，他们提出了比較进步的，有利于发展民族音乐文化的主张。在《緣起》中有一段話可以代表他们的观点：“一国的文化，也断然不是抄袭

些别人的皮毛就可以新数的，反过来說，也不是死守老法，固执已见，就可以新救的，必須一方面採取本国固有的精粹；一方面容納外来的潮流，从东西的調和与合作之中，打出一条新路来，然后才能說到进步两个字。”他们还主張民众化，刘天华认为“音乐要顧及一般民众”，这是一种朴素的民主观点，他们利用一点点资金，从1928年1月到1932年2月这四年间辛辛苦苦地，断断續續地惨淡経营了十期《音乐杂志》，介紹了一些西洋音乐家和音乐技术，刊登了一些传統乐曲和刘天华的創作。由于他们力量薄弱，更主要是脱离了劳动大众（他们所謂的民众仅是当时的市民阶层），因而也没有“打出一条新路来”。

《乐艺》（乐艺社）和《音乐杂志》（音乐艺文社）是国立音乐专科学校的季刊，前者出了六期，后者四期就收档。它们在理論上的一个比較显著的特色是“音乐至上”、“技术至上”和盲目崇拜西洋，除了发表有黄自的《旗正飄飄》这样的抗敌歌曲外，没有发表过談論音乐和我国社会生活的关係的文章，他们的理論比他们的創作还要脱离現实。但是，我们也还看到另外一面，由于一些作者的音乐修养較高，他们所写出的一些介紹西洋音乐家和音乐作品的文章，对读者的艺术修养是有过帮助的。

《音乐教育》月刊是这些杂志中寿命最长的一种，从1933至1937共有五年光景，这是因为它是御用刊物，国民党江西教育厅每月拨款千余元作为它的経费，这个刊物的某些撰稿人也俨然一副官家派头，对民族音乐骂得甚狠，动輒檢查、禁止，鼓吹音乐“协助剿匪”，是资产阶級反动的代表。程懋筠在創刊号的《改良吾国音乐芻議》一文中主張“以参考及採用西乐之組織为方法，以一方面創造新国民音乐，一方面与西乐并进

而至于世界音乐为目标。”認为中国音乐的音阶、节奏、旋律、和声、乐譜、歌詞、发声法、乐器都幼稚落后，要效法西乐温巻，从要改进这个角度看来，他的意見也不是无一二可取之处，但这种完全是以西欧中的观点却是錯誤的，也就无怪乎当时就有讀者去函斥之为“洋化”。袁德煌的《改良旧剧的我见》一文对民族古典歌剧就更加以悠自全鍋式的咒骂，他說：“从声樂說，我国的旧剧，实在无存在的余地。因为无論从化裝方面，动作方面，唱白方面，乐器方面，道具方面去看，无一不充滿了粗劣、幼稚、虚伪、机械……的成分，那里够得上二十世紀的艺术？！”他们喋喋不休地議論了好一陣子中乐落后，旧剧粗劣，然而戏曲并不理会这些先生们的高論，依然是不断地在群众中表演

当然，在提倡音乐，普及音乐知識方面，这个杂志还是起了一定的积极作用。尤其是杂志主編繆天瑞和其他一些进步音乐家做了不少有意义的工作，他们不仅自己写出了一些在艺术修养和技术鍛練方面对讀者有帮助的文章，而且約登了一些观点进步的稿件。

革命的和一些进步的音乐家也利用了这个杂志，吕驥（穆华）等人的譯文和論文，五卷七期（1937年7月）的苏联音乐专号，是这个杂志最有价值的篇頁。

《广州音乐》是广州音乐院的刊物，創办于1933年11月，除了介紹西洋音乐家如贝多芬，华格納等人以外，还有議論中外新旧关係的文章。陳洪在发刊詞中說，今日之所謂“国乐”就是几首烂調；爵士是一种堕落的音乐，結論是“反‘国乐’与反Jazz，双管齐下，为新音乐运动之救亡政策。”“在积极方面則应提　純正音乐，制造浓厚的空气，以便新音乐之誕

生。"欧漫郎在《中国新音乐运动》一文中說"……故現在所謂新音乐运动就是假借外国音乐的成績和工具改善中国的音乐，并希图将来造就人才建立中国民族的音乐。"又在《中国青年需要什么音乐》中說："中国青年目前需要的不是所謂'国乐'而是世界普遍优美的音乐。"

"中国新音乐的建立要'全盘西化'这是我大胆不怕人謗罵的話。"他们見解的积极方面（反对靡靡的爵士音乐，介紹世界优美的音乐）和错誤方面（否定民族传統，全盘西化）都是同样明显的。

'大同乐会'成立較早，在这时期很活动。国民党反动派为了欺骗人民，誘惑青年离开革命，大搞什么"孔教复兴"。'大同乐会'的活动是和这股反动复古的歪風相合的，并且得到反动主子们的鼓励与支持。这个团体负責人郑覲文在1928年写了一部《中国音乐史》，標雅乐，目之为仙音神韻；抑乱弹，說它是淫杀之声。他說："禾至启三代，无說雅乐均极完备……自此后，中国音乐入于消极之时代。""中国音乐以雅乐为基础。"韶乐是"和平中正之气象，今人不可思議。""礼乐内容如此伟大，乃非后世所及。"等这些食古不化故弄玄虛的讚美之詞，书中彼々皆是，其实，这只是臭名昭彰的"国粹主义"观点。他们举行祀孔典礼演奏《中和韶乐》，有的报纸给他们喝彩，然而，就連那些以孔门弟徒自詡的"新夫子"们，在欣賞这种侵杀緣理的"圣乐"的时候，也是感到怪极难受的。

以上这些社团，杂志和它们的理論都没有涉及（自然也就没有解决）音乐和革命斗争的关係问题（有的是以反动的立场鼓吹对革命之反动：如《音乐教育》，或者是以伪善的面孔实际上造成对革命的阻挠如'大同乐会'），没有涉及（自然也

就没有解决）音乐和劳动大众的关係问题（"国乐改进社"的民众化只是对市民阶层而言）。这样一些音乐上的根本问题，只有革命的音乐家和革命音乐理論才能解决，从理論到实践越来越明确地解决这些问题，是聶耳、吕驥、冼星海等人的活动的重要特点。

第三节　丰子愷的通俗讀物
青主的音乐理論

丰子愷是李叔同的学生，是一位有多方面才艺的人，在绘画上自成一派，工书法，也写小說，在音乐方面，进行了多种的活动，编写、翻譯了十多种通俗讀物，如《音乐入门》、《音乐的常識》、《近世西洋十大音乐家的故事》等等，他在介紹西洋一般的音乐技术和知識的时候，常常有趣地夹入一些音乐小故事，又引用了一些西洋通俗生动的歌曲和李叔同的歌曲作为例証，他的叙述浅显，明瞭，文笔流利，他常常运用一些讀者所容易理解的富于形象的比喻来介紹音乐，在一定程度上帮助了初学者对音乐的理解，比起一些枯燥乏味的、令人难懂和讀之思眠的音乐技术书籍的作品来，丰子愷显要高明得多，他的讀物广泛地赢得了音乐初学者和爱好者的興趣，在普及音乐知識方面起了很大作用。当时，有不少学习音乐的人是从他的讀物"入门"的。

丰子愷的著作中也有不少错误的观点，作者虽然是推崇音乐，但却是脱离了时代的现实生活而专注重作曲家的精神生活，有时甚至只注意艺术品表面之美，他还过分渲染音乐家的天才，这是作者唯心主义艺术观之表现，也就有把讀者引入"象牙之

塔"的危险，在介绍作曲家的时候有失于庸俗之处，过份热衷于谈论他们的恋爱史；也有歪曲作曲家的地方，例如认为巴赫是"为音乐而音乐"，莫扎特的音乐全然没有欲望，只有美，这些错误的思想对读者有过不良的影响。

青主　尚果是音乐理论家，作曲家，1893年生于广东惠州，1959年逝世于上海，他曾参加过辛亥革命，亲手去斃潮州知府。以后他被送到德国留学，得法学博士学位。对文学和音乐都有很大兴趣，在音乐空气很浓的生活圈子中，他取得了较广泛的音乐知识，他和某些音乐家学过钢琴和作曲理论。回国后，曾担任过国立音专校刊和《乐艺》杂志的主编，除了《乐话》《音乐通论》二书以外，《乐艺》杂志上面登载的文章半数以上是他的手笔，他热情地介绍过贝多芬，莫扎特，舒曼，舒伯特等古典著名作曲家，虽然其中参入了许多唯心的观点，但材料比较丰富，而且还谈论到一些作曲家创作的特点和风格的问题，这是他以前和在当时许多写文章的人所不容易做到的，他还讚美过民歌（虽然主要是外国民歌）情感真挚和纯朴的美。然而，总的说来，青主在德国留学期间，在哲学和美学思想方面都受到了唯心主义的很深影响。青主的美学理论没有很完整的体系，他并不特别师法于那一位学者，而是相当杂乱地将许多唯心主义理论家的观点拼凑起来，成为自己的没有体系的体系。他采用了许多学者和艺术家的箴言来阐述自己的思想；而且採取了绝对的和极端的态度，因此，在当时，他是我国唯心主义音乐理论的一个最有代表性的人物，青主的美学理论大致有如下几个要点：

（1）他认为"音乐是上界的语言"，把音乐看作是超现实的。从思维决定存在这个观点出发，把人的主观看作可以任意超乎自然的"神明"，达到"音乐是上界的语言"的结论。

（2）他认为"不服务"的艺术才是"自由的"，"最高的艺术"，实际上是否定音乐的社会作用的为艺术而艺术的观点。

（3）他认为"本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是西方流入东方来的那种音乐。"他把西洋音乐比作美女，把中国音乐比作黄面婆，他在《十张留声机唱片的运命》一文中，曾叙述了他怎样将十张京戏的唱片打得粉碎，然后抛入湖底。这是最典型的民族虚无主义和全盘西化的观点。

青主的美学思想带有西欧资产阶级没落时期的表现主义和世界主义的特色。

第四章　革命根据地的音乐

第一节　在党的文艺政策指导下的革命根据音乐活动

1927年10月毛泽東同志率領秋収起义部队，在井崗山建立了第一个革命根据地。从这时起，到1930年底，全国許多省分建立了大小十五个革命根据地，建成了約六万多人的十三个軍的正式紅軍。

从根据地的建立开始，党和政府就非常重視文艺工作，并給以很大的关怀。1929年在福建古田召开的中国共产党紅軍第四軍第九次代表大会上，毛泽東同志親自起草的具有历史意义的大会决議中“就指出了很多为当时条件所能实現的文艺工作方法，規定要很艺术的編制士兵教育課本，要把革命故事，歌謡、丝、报当作教材，要提倡打花鼓、演剧、遊戏、出壁报等类活动，要把宣传队当作紅軍宣传工作的重要工具，把整理訓練宣传队当作党要加紧努力的工作之一，把紅軍的艺术股充实起来，出版石印，油印画报，要宣传队化装，宣传股組织和指导化装宣传，要士兵会里面建設俱乐部，另外还要各政治部負責征集并編制表現各种群众情緒的革命歌謡”①

瞿秋白同志也曾指示大家重視利用旧曲填詞，他說：“通俗的歌詞对群众教育作用大，没有人写譜，就照民歌曲譜填詞。好听，好唱，群众熟悉，馬上就能流傳，比有些創作的曲子还

①傅钟：《关于部队的文艺工作》載文代会紀念文集99頁。

好些。”②

有了党的明确指示，文艺运动便在工农红军和有組织的群众中获得蓬勃的发展，并深入到革命根据地的每个角落。

紅軍行軍作战时都設有鼓动棚，听唱片，唱々歌，这样不但能够很快的解除战士的疲劳，而且可以起宣传教育作用。

紅軍战士不但善于用槍桿打敌人，而且还是宣传鼓动家。紅軍佔領一个地方，先要开群众大会，向群众进行宣传，提高老百姓的阶級觉悟，揭穿反动派的罪恶活动，这时总要唱歌演戏，組织一些小型的文艺节目。

１９３０年冬，以江西瑞金为中心的中央革命根据地建立了紅軍学校，校政治部下成立了俱乐部，经常举行周末晚会，四周的乡親们也来参加，石联星同志在回忆当时的情况时写道：“未开幕前大家兴高采烈地唱着歌，有时还互相挑战进行歌詠比赛，有唱苏联革命歌曲的，有唱我们編写的歌曲，有唱民歌的－－－－－－，晚会节目丰富多彩，唱歌、跳舞、双簧、清唱京剧、提琴独奏、口琴独奏，李伯釗同志的苏联农民舞和沙可夫同志的独唱，特別受到大家的欢迎；在这里洋溢着革命大家庭的温暖愉快，”③紅校的晚会很受中央負責同志的重視，有时他们从很远的叶坪走了十几里路来参加。由于中央的重視和大家的努力，紅軍学校成为当时群众性文艺工作的中心，并推动革命根据地的文艺活动更进一步的向前发展。

在中央負責同志直接关怀下，先后成立‘八一剧团’和‘

---

② 李伯釗：《回忆瞿秋白同志》載１９５０年６月１８日人民日报。

③ 石联星：《難忘的日子》，載《中国話剧运动五十年史料集２０３页》。

工农剧社总社"。总社下面附设'高尔基戏剧学校'和'蓝衫团'，高尔基戏剧学校曾培养出一千多学生，后来编成六十个戏剧队，到前线农村去演出，对于配合中心任务和推动根据地的群众文艺活动，起了很大的作用。

中央革命根据地有歌舞、歌剧、舞蹈、独唱、合唱等演出。当时较好的歌剧和歌舞活报的剧作有《五一》、《欢乐女郎》、《反对开小差》、《活捉张辉瓒》、《夺枪》等。《活捉张辉瓒》是当时赣南田村区教育部长谢秋运写的，以第一次反围攻时红军在龙岗活捉张辉瓒的历史事件为题材，运用人民所熟悉的楚剧形式来表现，其中唱、做、打、白全有，起了很好的宣传鼓舞作用。这就是当时改良楚剧较突出的成绩之一。

《夺枪》是部小型歌剧，演员只有八人，布景也很简单。歌剧反映出红军的机智、勇敢和艰苦革命的精神，反映出人民军队和人民血肉的关系。

1934年10月，在毛泽东同志领导之下，红军开始了震动全世界的二万五千里的长征。在长征的道路上，革命的歌曲始终伴随着英雄的红军，给他们无限的信心和力量。

长征时，敌人布下了重重的封锁，然而，英雄的红军嘲笑敌人的碉堡是"乌龟壳"。每一次突破了敌人的封锁线后，战士们都兴高彩烈地唱着《粉碎敌人的乌龟壳》这支歌曲。

在征途中，红军的宣传队是很活跃的。廉臣在《随军西行见闻录》一文中对于当时宣传队有一段描写："这样一个又一个的爬着高山，大家不住喘气和汗流夹背。正唱着：'骂一声毛延寿你卖国的奸贼……'。一张先生唱完，又听见一阵歌声：'同志们快起来拿刀枪，我们是人民的武装，要打倒帝国主义国民党……'。原来是政治部的宣传队正摆着宣传棚，……经过宣传棚的留声机和唱歌，的确我们把上山的疲倦忘

掉了。”④

歌声鼓舞着战士，也使山河壮色，平着的紅軍战士都喜欢唱歌，歌声充满了战斗意志和革命乐观主义精神，他们爱唱“当兵就要当紅軍，冲鋒陷陣杀敌人”的《行軍歌》，爱唱“用我们的刺刀，槍炮、头颅和热血，坚决与敌人决死战”的《上前綫去》、爱唱“紅色軍人个个要牢記，三大紀律八項的注意”的《紅軍紀律歌》------，在长征途中，那些歌頌紅軍新的胜利的歌曲（填詞），像《粉碎敌人烏龟壳》、《再佔遵义歌》、《渡金沙江胜利歌》、《打騎兵歌》、《到陝北去》-----鼓舞着战士前进。长征撒下了革命的种子，革命思想深入人心，紅軍的战蹟鼓舞着老百姓，宣传革命思想和紅軍战蹟的革命歌曲，也埋藏在人民的心中，成为后來許多地区的革命民歌的艺术种子。

紅軍深入群众，热爱人民，紅軍走过的地方，人民都編出优秀的文艺作品來歌頌紅軍，表現出人民对紅軍的热爱和怀念。例如1935年1月紅軍到达遵义后，当地貧苦农民龔炳章，龔汉章兄弟三人，深切体会到紅軍是他们的救星，怀着无限感激的心情写出歌頌紅軍的革命斗争精神和紅軍热爱人民的模范行动的花灯歌舞剧《紅軍灯》，《紅軍灯》很快就流行开了，多少年来《紅軍灯》在国民党反动派的迫害下坚持上演过几千次，在漫长的黑暗岁月里，它一直在鼓舞着受苦难的人民。

当时革命根据地只有一位专业音乐家，是朝鮮族的崔音波同志，他拉小提琴，也配写曲譜，根据地和紅軍中許多音乐工作，大都依靠文艺家们和群众的力量，他们热爱革命的宣传工作，克服物質上和业务上的种种困难，对革命音乐活动作出重

④《中国工农紅軍第一方面軍长征記》12頁。

要的音乐。

第二节　革命民歌和革命歌曲

革命根据地的民歌，历来就很丰富。在土地革命以前的黑暗岁月里，人民编出很多民歌来诉说自己的苦难，歌颂自己的爱情和对未来幸福生活的向往。

土地革命后，劳动人民打碎了几千年的枷锁，第一次当家做主，他们编出成千上万的民歌，鲜明地反映了当时阶级斗争的壮烈图景，表达了人民对党的热爱和对革命事业的忠诚。

革命给人民带来自由幸福的新生活；人民对革命领袖充满了真挚的感激之情，他们将领袖看成是自己翻身的救命恩人，他们写出了情深的颂歌：

井岗山头连青天，
汪洋大海不见边，
比起恩人毛主席
高山嫌低海嫌浅。

——恩人毛主席

“革命的领袖人人都爱他”人民编了许多歌曲来　　自己的领导者，歌颂他们全心全意为人民的崇高品质，明月火炬般的智慧，创建新社会的雄才大略。在各个根据地中，辽流行着《红军朱司令》、《湖南来了彭德怀》、《澎湃出在海陆丰》、《弋阳有个方志敏》、《刘志丹》等革命民歌。其中《刘志丹》的音乐像碧空那般明朗，白玉那般质朴，情感真挚亲切。



正月里来是新年 陕北出了个 刘志丹



刘志丹来 是清官 他 带 上 队 伍



上 呀 上横 山 一心 要共 产

人民把紅軍看作是自己的子弟兵，党所領導的为人民的利益而奋不顧身地战斗的軍隊，赢得了人民深刻的愛戴，人民称讚出奇制胜，勇敢机智的紅軍为"神兵"，为了把革命进行到底使受压迫的人民都得到解放，广大农民响应党提出的"参加紅軍"的口号，出現了許多母親送兒上前綫，妻子送郎当紅軍的感人事蹟，在革命民歌中，有清新挚誠的《一送郎当紅軍歌》怨訴情深的《韭菜花开》，高亢热情的《我随紅軍闹革命》……——这些富于艺术感染力的，情感优美崇高的歌曲，在当时扩大紅軍运动中起着极大的作用。

当时处于敌人的包围和进攻之中，物質条件很坏，又没有专业作曲家，然而文艺工作者为了运用音乐这一武器来配合革命斗争，鼓舞士气、教育部队、争取群众和瓦解敌軍，普遍採用当时流行的曲調填詞：

（1）用当地民歌填詞，如《春耕运动歌》、《慰劳紅軍歌》等。由于新的生活，新的思想情感，这些填詞的民歌，往往在演唱風格方面起了很大的变化。我们还可以发現一些具有生

新的艺术素质的革命民歌，它和旧的民歌有很大不同，虽然它是在旧民歌的基础上的重要发展，它们具有果断有力的节奏，舒畅壮美的旋律，它们是民间风格的进行曲。最突出的例子可以举《打南沟岔》和《天心顺》。

稍快 雄壮 乐观地

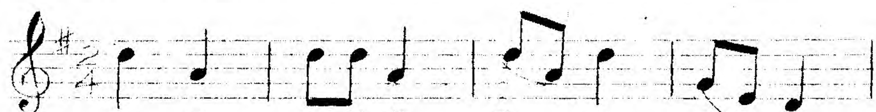






（《打南沟岔》）

稍快有力 雄壮地





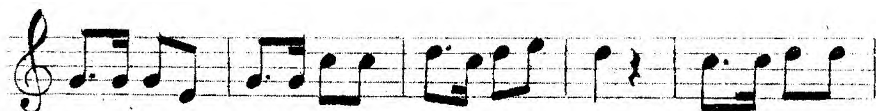
（《天心顺》）

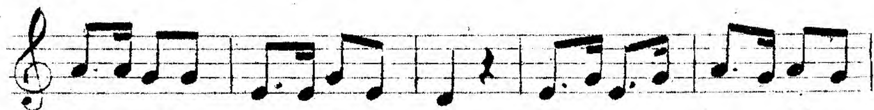
（2）用古曲填词。如用《苏武牧羊》、《孟姜女》、《满江红》等曲填词的歌曲，特别受到战士和工农群众的欢迎。

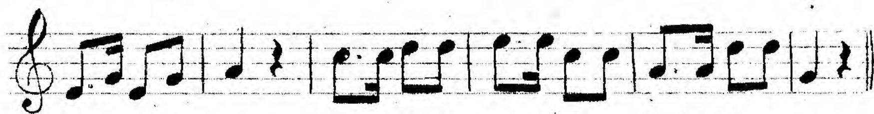
（3）用旧军歌填词。如《三大纪律，八项注意》、《红军革命歌》、《红军三大任务》、《射击军纪歌》等，其中《三大纪律，八项注意》是一首雄壮的歌曲，歌词是根据毛泽东同

志的主要是军思想写成的，起着极大的教育作用。它是最著名和最流行的部队歌曲之一。

(4) 用流传下来的学堂乐歌填词。如《工农兵联合歌》（用《中国男儿》调），《劳动歌》（用《维我同胞》调），《五一劳动节歌》、《列宁赞》（都用《鸣迦进行歌》调）尤其特别应提起的1907年出版的学堂乐歌《十八省地理历史》调在根据地被写成很多歌曲，很受红军和广大群众的欢迎，如《广州暴动纪念歌》、《工农兵歌》、《工农革命歌》、《童子团纪念国际青年日歌》、《反白救国歌》、《十月革命歌》等，都是根据这个曲调写成的。







（《工农兵歌》）

(5) 用城市的流行歌曲填词。如《打倒豪绅地主》是根据第一次国内革命战争时期极为流行的革命歌曲《打倒列强》写成的，《儿童节歌》、《我本是一工农》的曲词源于儿童歌舞剧《小小画家》和《葡萄仙子》。

(6) 用苏联革命歌曲填詞，《国际歌》和《少年先锋队歌》在革命根据地继續广泛流行，这时期，《紅軍进行歌》、《共产主义进行曲》是利用苏联革命歌曲《光明讚》填詞的，宣传广唛《霹雳拍》是根据苏联歌曲《穿过海洋 穿过波浪》改写而成的，用苏联革命歌曲填詞的还可以举出《我们紅軍》、《上前綫去》、《无敌的紅軍》……这些深刻地表現了无产阶級革命的思想情感的苏联歌曲，配上了反映中国革命現实的歌詞，在我国人民的革命斗争中，起过一定作用，这些歌曲，在流行的过程中，往往根据民族的习慣和民族語言的特点給以适当的变化，例如：

《穿过海洋 穿过波浪》

这 儿是我 们的 红 色 海軍 意 志和

劳 动的 力 量 红 旗 高

高 地 飞揚，軍 艦是威 武 又 雄 壮

《霹雳拍》

国 民党 统治 已经崩潰啦，革 命的 战爭 已经扩大啦，

啊 工农兵 联合起来呀，我 们的 枪口 瞄 准 他。

(7) 用外国民歌，外国革命歌曲和其它外国流行歌曲填詞，如《奋斗曲》、《保卫根据地战斗歌》、《杀敌歌》、《共产青年团礼拜六》、《前进曲》等。

因为条件限制，当时根据地的革命歌曲是以民歌为主，吸收苏联革命歌曲及其它一切可以利用的曲調，注入新内容，使之服从革命斗争的需要。人民在採用或改編現成的曲調时，是有所选择的，他们講究表情和語言的音韻。

就这样，在极其艰苦的歲月里，人民是依照党的指示，利用一切可以运用的文艺形式来为革命服务，不仅在政治上起了很大的教育、鼓动作用，而且創造了一笔很有价值的艺术财宝。

第三节　東北抗日联軍的战歌

1931 年九一八事变后，日本强佔我国東北，对我国東北三千多万同胞，进行极其残暴的剝削和統治。英勇的東北人民和一部分爱国軍队，在中国共产党領导之下，先后組織了東北抗日义勇軍和抗日联軍，对敌人展开了英勇的游击战。

另一方面，在東北境内英勇的朝鮮人民在金日成同志的領导下，也建立了抗日游击队，和中国軍队并肩作战，打击共同的敌人。

由于經常处于敌人强大兵力的进攻之下，斗争很艰苦，再由于物质条件的限制，由于和内地隔絕，使得抗日联軍内的音乐活动主要只是局限于歌詠的范围内。乐器也很少，一般使用的只是口琴和笛子（笛子大多是战士们用黄子杆自己做的），别的乐器几乎很少見。

虽然物质条件很差，但由于領导同志的重視，軍队中的文

抗生活仍是很丰富的，如由杨靖宇将军所领导的第一路军就经常举行娱乐晚会；尤其是军队打胜仗时，会师时和过节时更要开晚会来庆祝，晚会按照传统的习惯，总要围在篝火边开。会前战士们齐唱着《抗日联军第一路军歌》，接着便是热闹的文艺节目，大家纵情唱歌跳舞，歌声震动着深山密林。杨靖宇将军还经常问起："部队在唱什么歌？""最近有什么新歌唱？"他经常鼓励大家填詞，编曲，他本人也是一位杰出的詩人，在军队中流行极广的《抗日联军第一路军歌》、《中朝民众联合歌》和《中朝民族联合起来》便是他写的。三路军总指挥李兆麟将军创作的《露营之歌》在抗联第三路军中也很流行。

我们的战士是用无产阶级思想武装的，环境越困难，斗志越昂扬，荒原绝岩，涌浪封冰，食树皮，吐野草……英雄人民射打仗，歌声与自然浑然为一，壮烈豪放，抗日联军的许多歌詞都具有这个特色。

（中板）（战斗、壮烈地）





《露营之歌》

外边的抗日歌曲很难传入抗联军内，抗联军中又没有专业的作曲家，所以大多数的战歌都是采用旧调填詞，利用中国的古曲、戏曲曲牌、学堂乐歌，外国革命歌曲等曲調来填詞。

此外还有极个别传入的苏联歌曲和国救亡歌曲，如《少年先锋队歌》、《救亡进行曲》等。在第一次国内革命战争时期和红军根据地中流行很广的《工农兵联合歌》也传入抗联军中，按照斗争的特点歌词略有更动。

这些歌曲虽然在音乐创造上受客观条件的限制没有得到很大发展，但是歌曲的内容和对敌的斗争紧密结合，反映出高度的爱国主义，国际主义的思想感情。

东北抗日联军唱着战歌前进，音乐成为对敌斗争的武器之一。

第四节 革命根据地音乐的历史意义

根据地的音乐，从一开始就在党和毛泽东同志的指示下，紧密地配合革命斗争。虽然当时在理论上还没有直接提出文艺为工农兵服务的口号，但在党和毛泽东同志的指示中，已经包含了一些为工农兵服务的最基本的思想观点。根据地文艺工作按照指示，实际上和士兵、农民结合起来了（当时根据地工人很少），在政治上起了很大的宣传教育作用，艺术上也取得了一定的成果。经验証明这是一条正确的道路。

根据地的文艺工作者在进行革命宣传的时候，採用了一些民间的和传统的艺术形式，为群众所欢迎、所接受，这就在文艺如何为工农兵服务方面提供了一定的实际经验。

在斗争发展与在和群众结合的过程中，根据地的音乐形成了一种特殊的風格——民间的朴素精昊和新的雄壮有力两种素質相結合的風格，这种風格对后来解放区的革命音乐创作有很大的影响。这种革命的工农群众的音乐風格和在救亡运动时期

革命作曲家们共同创造的音乐风格互相吸收和进一步发展，就使解放区的音乐创作达到一个新的阶段。

本章参考材料

一、北京师范大学文学组：《苏区文艺运动及创作》（北京师范大学出校1959年2月）

二、刘授松：《中国新文学史初稿》第三编第五章

三、丁易：《中国现代文学史略》第二章第四节

四、赵品三：《关于中央革命根据地戏剧工作的回忆》（《中国现代文学史参考资料》p.5 7 北京师大中文系编）

五、贾芝：《老苏区的民歌》（全上 p.590）

六、天鹰：《记第二次国内革命战争时期的革命民歌》（仝上 p.606）

七、马可：《中国民间音乐讲话》

八、《红军灯》（赣州省民间艺术代表团演出节目）

九、何成湘：《和杨靖宇同志三次会见》（《红旗飘飘》第五期）

十、于建永：《杨靖宇将军战斗在白山黑水间》（仝上）

十一、张麟：《杨靖宇将军的故事》（《红旗飘飘》第八期）

十二、王金宝：《长白山抗日联军歌谣》前記。

第五章·在抗日民主运动高涨中展开的左翼音乐运动

第一节 革命的音乐组织及其活动

党所领导的左翼文艺运动，在'左联'成立以后有了极为广阔的发展。继左联之后，先后成立了'左翼戏剧家联盟''，'电影演员联盟'，'新闻记者联盟'……等々。在蓬勃发展的左翼文艺运动的影响下，我国最早的革命音乐家开始了左翼音乐的活动。1931年'左翼戏剧家联盟'在上海成立。剧联内成立了一个音乐小组，参加者有聂耳、张曙、任光、安娥、吕骥等人，领导人是戏剧家和诗人，聂耳的战友田汉。这是我国最早的革命音乐组织，当时虽然还没有进行创作活动，但是左翼文艺阵营所坚持的文艺为革命政治服务，文艺创作以马列主义文艺理论为指导思想和创作的大众化对音乐小组的参加者在创作方向上给以深远的影响。

1933年2月聂耳、张曙、任光等人为了研究新的群众歌曲和从事新的群众歌曲创作组织了'中国新兴音乐研究会'。这个组织在歌曲创作和音乐理论上都有过很多有益的探讨。对聂耳的创作无论在技术上或风格上都有很大的帮助，聂耳在日记中写道："它（指新兴音乐研究会）改正我很多在乐句与味儿上的错误"①。在'新兴音乐研究会'的推动下，很快就产生了我国最早的优秀革命歌曲《渔光曲》，《码头工人歌》，《大路》，《开路先锋》等。

'中国新兴音乐研究会'对我国音乐的发展道路也作过探讨。聂耳在1933年6月的日记中曾写道："什么是中国新兴音乐，这是目前从事音乐运动者首先要解决的问题，我们知道

① 见聂耳日记1933年3月7日

音乐和其它艺术，诗、小说、戏剧一样，它是代替大众在呐喊，大众必然会要求音乐的新内容和演奏，以及作曲家的新态度。”这种明确地为人民而艺术的观点和当时一些脱离现实关在象牙塔内的音乐家所鼓吹的“为艺术而艺术”观点形成相鲜明的对比。这种可贵的观点绝不仅是聂耳个人的見解，而是‘新兴音乐研究会’的作曲家们的共同认识，证之于他们的创作实践中。

为了宣传中苏友谊，拥护苏联，在党的领导下，1933年成立了‘苏联之友社’，社内成立了许多文化艺术小组，其中音乐小组又称‘中苏音乐学会，参加者有吕骥、张曙、聂耳、任光、周畸、安娥等人。他们常々在任光家中聚会，讨论创作问题。兄弟般的互相关怀，使他们在创作上得到很多益处。

‘中苏音乐学会’还组织歌曲试唱会。演唱或用唱片播送各种类型的歌曲，从靡々之音到革命歌曲。邀请文艺界，音乐界和群众来欣赏批评，让群众自己来鉴别好坏，试唱会实际上变成了競赛会，用革命歌曲给黄色音乐以有力打击。

这些早期的革命音乐组织在培育我国第一批革命音乐家的成长上起了很大作用。用音乐参加无产阶级解放斗争的革命音乐家，大都被拒在学院的大门之外。侥倖有人能够进去学习，也总是要遭到学校当局反动措施的迫害、或被捕、或被开除、或愤而离开这个令人窒息的远离现实的学府。因此，这些早期的革命音乐组织就成了他们的音乐学校，用集体的力量互相帮助，互相提高。条件虽然艰苦，但这种集体却充满阶级友爱，帮助革命音乐家成长起来。

第二节　救亡歌咏运动的展开和革命音乐队伍的形成

1935年日本帝国主义又向华北发动新的侵略。亡国的惨祸严重地威胁着中华民族。国民党反动政府却仍坚持其不抵抗的卖国政策，人民忍无可忍了。1935年的一二九运动标志着中国人民在共产党领导下的抗日民主运动波澜壮阔地展开了。在此基础上，群众救亡歌咏运动也空前蓬勃地展开。杰出的革命音乐家们在救亡歌咏运动中，进行了巨大的组织工作和辉煌的创作活动。救亡歌声迅速响遍全国，救亡歌曲出色地完成了唤醒民众奋起抗日的任务，有力地配合了这个全民斗争。

革命音乐家的阵容迅速地充实起来。这时我国的革命音乐家已不是少数尖兵了，而是一支强大的战斗队伍。其中最杰出的有吕骥，张曙、冼星海、麦新、孟波、孙慎、任光、贺绿汀、周巍峙等人。他们继续着聂耳的道路，勇敢的创造和战斗。

在救亡运动高涨时期，除了前一时期已有的那种少数革命音乐家的社团继续有所发展外，这时也出现了广泛联系群众的救亡歌咏组织。其中影响最大的是上海的'民众歌咏会'和'业余合唱团'。

'民众歌咏会'成立于1935年6月，最初的组织者和领导者是基督教青年会的总干事刘良模。这个歌咏会开始的救亡色彩并不很浓，第一次唱的是外国民歌《摇、摇、摇小船》，参加歌咏会的工人们很不喜欢唱，他们说：这是什么时候了，还唱这个！于是刘良模把歌词改为救、救、救中国，深受群众欢迎，成为在救亡歌咏运动中相当流行的一首歌曲。群众的要求和形势的发展，促使'民众歌咏会'走上了救亡歌曲传播者的道路。'民众歌咏会'有青年会掩护，可以不太受到国民党反动政

府的注意，使它能较方便地进行救亡歌咏活动。

刘良模是一位具有爱国热情的音乐活动家，在救亡歌咏运动中有着可贵的贡献，在把歌曲和群众结合方面起了很大作用。他积累了一些教唱的经验，由于他的努力使‘民众歌咏会’能够迅速发展壮大。

民众歌咏会’一开始就得到了革命音乐家的大力支持和帮助。优秀的群众歌曲作家和音乐活动家冼新、孟波等被选为歌咏会的指导和干部会的成员，并成为歌咏会中最活跃的领导骨干。特别是冼新起着政治上的领导作用，使干部会成了党的外围组织

民众歌咏会’的特点是规模大，成员广泛，初期就有会员三百人，1936年已发展到一千多人。他们活动的规模和影响最大的一次是1936年6月底所举行的千人大合唱。大会是在冲破重々障碍后才举行的。帝国主义者和国民党反动派首先在会场问题上刁难破坏，继而又在大会进行时派警察来镇压。但是他们没有料到被他们驱使来镇压人民歌唱的警察，最后却和人民同声高唱起“起来！不愿作奴隶的人们”，“打回老家去”！“枪口对外，齐步前进”！……由此可见慷慨激昂的救亡歌曲是多么深入人心！但从这次大会以后，‘民众歌咏会’更引起了国民党的走狗特务们的注意，终于在这次大会的两个月以后被迫解决。

另一个重要的革命音乐组织是杰出的音乐理论家，作曲家和组织家吕骥所领导的‘业余合唱团’

这是一个进步圈子中的团体，参加者有冼星海、冼新、孙慎、孟波、陈波儿、沙梅、联抗、周钢鸣等。‘业余合唱团的成立比’民众歌咏会’早，但它不能公开活动。在国民党的迫害下，它连一个立足的地方都很难找到；但是，许多团员都是

救亡歌咏运动中的极为活跃的头子，他们分散到各学校、工厂等地方去组织群众歌咏活动，有的一个人甚至领导了几个群众歌咏团体。

'业余合唱团'不论在政治上和艺术上都有较高的水平。他们不仅能唱一般的群众歌曲，而且可以演唱较复杂的大型作品。'业余合唱团'有意识地培养了一些干部，其中最优秀的有麦新和孟波。为了扩大救亡影响，合唱团举行过援绥音乐会，救灾音乐会等，并利用合法的方式到国民党的电台去广播救亡歌曲。

'业余合唱团'在整个救亡歌咏运动中起了核心和骨干作用。

当时重要的革命音乐组织还有'歌曲作者协会'，'歌曲研究会'，'歌词曲作家联谊会'等。前二者都是以研究歌曲创作问题为主要目的，此外也作了一些歌咏运动的组织工作。它们的成员有冼星海、吕骥、张曙、任光、麦新、孟波、贺绿汀，周巍峙、沙梅、联抗等人。'歌词曲作家联谊会'带有统战性，它的参加者除革命   和诗人外，还争取了当时可以争取的作曲家黄自、刘雪庵等。

所有上述的革命音乐组织，几乎都是在物质条件十分困难的情况下进行工作。没有地方活动，冼星海的家中成了歌曲作者协会的聚会之处；夜深人静的小饭铺常々成了歌曲研究会的同志们的讨论问题的地方。

救亡歌咏运动的工作是繁多的，所以从事救亡歌咏活动的音乐家往々是自己作曲，自己教唱，自己指挥，有时还要写文章。工作把他们锻炼成既是作曲家又是指挥家，既是歌咏活动的组织家又是理论家，这不仅使他们成了多面手，更重要的是使革命音乐家建立了和群众结合的优良传统。

为了扩大救亡歌曲的影响，歌咏组织和革命音乐家还得自

己云钱云版一些歌集。麦新、孟波合编的《大众歌声》，刘良模编的《中国呼声》都在短期内不断再版，销行数量以万计。可以看云群众对救亡歌曲是多么需要和欢迎！

革命的音乐家们在救亡歌咏运动方面的努力得到巨大的成绩。救亡歌声响遍了全国各个角落，各个阶层，形成了哪里有群众集会哪里就有救亡歌声的热烈局面。最后，甚至在国民党的某些部队里也得到了共鸣、山西、绥远地区的士兵们也高唱起救亡歌曲来了。

救亡歌咏运动的空前发展，为抗日战争时期的音乐创作和歌咏运动打下了基础，提供了经验。在救亡歌咏运动中成长起来的音乐家们后来成为解放区和国统区革命音乐工作的优秀的领导者。

第三节 在斗争实践中建立起来的革命音乐理论

革命音乐事业在救亡运动时期得到极大的发展，但正如一切新生事物总免不了要受到旧势力的攻击一样，革命的新音乐在这时也受到各种各样保守落后势力的攻击，所以它需要得到及时的捍卫，它是年青的，需要及时总结经验，指导自己的前进方向。革命的音乐理论就在这样的斗争实践中建立起来。

早在黄色歌曲泛滥的时候，聂耳就以黑天使的笔名发表了《中国歌舞短论》一文，尖锐地批判了当时黎锦晖的为歌舞而歌舞的观点，并且提出作家应深入群众创造新鲜艺术的问题。聂耳这篇富有战斗性的短文表达了我国革命音乐家对当时中国音乐现状的态度，预示了以无产阶级世界观为指导的革命的新音乐即将云现。

随着革命音乐创作的发展，革命的音乐理论活动也逐渐活跃起来。1934年，吕骥以马克思列宁主义理论为武器对汀石在《从音乐艺术说到中国的实用主义》②一文中所宣扬的唯心主义观点进行了深刻地批判。汀石对基础与上层建筑的关系作了错误的荒谬的阐述，他认为“上层生活与下层生活是相反而相成，不可偏颇，且具有唇亡齿寒的关系的”。并且说西方的物质文明是“由于它们的不可摸触的文明——艺术——去供给精髓的”。他无视三十年代的中国广大的劳动群众内外的饥寒交迫的境地，却鄙视“仅仅囚牢在日常的有限的庸俗的连禽兽也不如的物质生活”；唱着要平衡人民的精神生活与物质生活的高调。吕骥（穆华）先后写了《反对毒害音乐》和《答毒害音乐的唯心论者汀石君》二文，正确地指出“上层生活完全是下层生活所决定，没有下层机构就不会有上层文化。上层生活的文化就是下层机构之真实的反映”。汀石的错误正是他不懂得这个正确关系，所以“他以为上层生活或下层生活是可以任意偏颇或平衡的”。他“不仅不提醒人们从事于物质生活之改变或变革，反而意识的向人宣传他底‘高尚的有无限幸福的生活生活的精神生活，如果汀石君不是一位御用音乐教育家，就毫无疑义地是深深地中了唯心论者之精神生活底毒害的被牺牲而不自知的一个可怜的青年”。吕骥进一步指出：应该批判地接受外国遗产。“要建设适应进步的大众要求的中国新音乐”。怎样的音乐才是“适应进步的大众要求的中国新音乐”呢？这在白色恐怖的年代里还不能直率的阐明。但从吕骥这两篇文章的基本论点中可以看出吕骥所指的“新音乐”是要求音乐参加变革现实，亦即要建设革命的音乐。

由于当时革命的音乐理论队伍还没有建立起来，所以没有

---

②载1934年10月26日上海晨报。

更多的人参加这一场争论。吕骥单枪匹马驳倒了汀石，从原则上指出了中国音乐发展的正确方向。

1936年救亡运动空前高涨，随着"国防文学"，"国防戏剧"等口号的提出，音乐界也提出了"国防音乐"的口号。

革命音乐理论得到更多人的关心，吕骥（霍士奇）在这一年中发表了一系列重要的有指导意义的论文。四月和九月他先后发表了《论国防音乐》③和《音乐的国防动员》④，全面论述了音乐艺术的社会作用和怎样开展救亡音乐运动。吕骥论证了音乐艺术是社会生活的反映和音乐艺术服务于政治的必然性与必要性，并就如何发展国防音乐问题提出了一些具体意见：(一)国防音乐应以歌曲为中心，因为这是在当时最能被群众接受的体裁；(二)国防音乐应该大众化，"不论是创作也好，拟制也好、改编也好，总以容易歌唱、容易记忆，便于歌唱，便于记忆为主；(三)国防音乐应该是爱国主义与国际主义相结合的，中国的抗日救亡运动"是和全世界一切被压迫民族的解放运动，全世界被压迫大众的解放运动有极紧密的联系的，所以国防音乐的主题也不应当局限在抗战的一隅，更不要强调狭义的国家主义的复仇心理"；(四)国防音乐要作好音乐界的统战工作，"国防音乐的提出，只是作为号召全国音乐界一致起来参加救国工作的一个口号。在国防音乐的旗帜下，大家保留着过去对于任何个人意见，共同从事于音乐的救国工作，除此以外国防音乐对于任何派别，任何音乐家都没有更高的要求"

吕骥的这些具有指导意义的意见在动员和团结全国音乐界一致奋起，参加抗日救亡运动方面起了很大作用。

---

③载《生活知识》一卷十二期。

④载《光明》1936年9月。

吕骥的另一篇重要论文是他在这一年七月所写的《中国新音乐的展望》⑤。他热情洋溢的论述了革命的新音乐的产生，它的社会作用及它的无限广阔前途。他指出革命的新音“以倔强的，活泼的步伐，走入了广大的进步的群众中，参加了他们的生活，以至于成为了他们战斗的武器。无疑地，这是中国音乐发展过程中的一个飞跃。”吕骥嘲笑了各种反对论者对新音乐的轻蔑、毁谤。指出革命的新音乐和那些享乐的，消遣的、麻醉的音乐的本质区别。革命的新音乐所以能成为千万人的歌声，主要是因为它“不是抒发个人底情感而创造的，更不是传什么神秘的灵感而唱出的上界语言，而是作为争取大众解放的武器，表现，反映大众的生活，思想，情感的一种手段。更负担起唤醒，教育，组织大众的使命。同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限的题材。”吕骥非常正确地指出革命的新音乐必须“走进工农群众底生活中去……成为大众解放自己的武器，……方能获得它发展的前途。”

吕骥在1936年底写了《伟大而贫弱的歌声》，作为这一年的音乐运动的结标。他在这篇文章中提出了音乐上现实主义创作方法问题。他指出“现实主义的新音乐应当指出现实社会生活的真实状况，并且肯定的指出可乐观的前途，使唱的人和听众明白他们应走的道路，欣然地一齐走上前去。”在白色恐怖年代，革命的理论家只能采用比较隐约的，暗示的方式提出主张，吕骥这里所说的现实主义实际上已经具有社会主义现实主义的精神实质。这也就是吕骥曾在《中国新音乐的展望》中所提到过的“新写实主义”。

吕骥在《伟大而贫弱的歌声》中还对沙梅在《新型音乐的

⑤《新音乐运动论文集》3页

体认》一文中对于"新音乐"的认识上所表现出的错误论点进行了批判。当时，沙梅认为"新音乐"就是否定古典传统的现代主义，形式主义的音乐。所以他认定"新音乐的表现手段是粗线条的"，"新音乐的组织以集体和弦为单位，反对个别的旋律进行"，"新音乐的情趣是硬性的，有力的，所谓音乐的立体派趣味"……等々。吕骥指出了沙梅的错误，写道："我们不能把作为古典主义，浪漫主义以及表现主义之反动的超现实主义的新音乐跟现实主义的新音乐混为一谈，而不加以区别。虽然我们反对过去一切的创作方法，却不能因此不加思考地接受任何新的创作方法"。吕骥正确地批评了沙梅的错误，但在如何正确对待古典音乐遗产，发扬古典传统的问题上，却表现出简单化和认识不足的缺点。

在这时从事革命的音乐理论活动的还有周钢鸣，周巍峙，章枚等人。周钢鸣是一位热心于救亡歌咏运动的活动家和歌词作家。他在1936年发表过《论聂耳和新音乐运动》，《从九一八说到新音乐运动》等文。周巍峙写了《国防音乐必须大众化》。这些文章都肯定了聂耳的道路，积极地提倡国防音乐。章枚在1937年3月发表了《音乐真是高于一切么？》对青主的资产阶级唯心主义的音乐至上论有所批判。

这个时期的革命音乐理论还是处在创延时期。为数极少的理论家们这时主要是集中力量捍卫革命音乐的成长，及时总结音乐运动的经验，指导运动的发展。他们还没有来得及在理论上进行全面深入的探讨。总起来说，理论建设是有成绩的，但也毕竟是年青的。革命的音乐理论家们无论在理论修养上，在对党的文艺政策的领会上，在斗争经验上都还嫌不足。因此，不可避免产生了某些缺点和错误。

革命的音乐理论这时主要的错误是对"新音乐"的范围规

定得过于狭隘，仅仅把社会主义现实主义的音乐才称"新音乐"，因而对一些具有进步倾向和爱国思想的音乐创作没有给以足够的估计。这样就使得社会主义现实主义的音乐和具有进步倾向和爱国思想的音乐割裂开来，对立起来，孤立了社会主义现实主义的音乐。这是不符合当时党的统战政策的。产生这个错误的根本原因是对于什么是新民主主义文化缺乏认识。直到后来认真地学习了毛泽东同志著名的论文《新民主主义论》后，大家才在思想上明确地认识到凡五四以来人民大众反帝反封建的音乐都属"新音乐"的范畴，社会主义现实主义的音乐只是"新音乐"的主流而不是全部。

本章参考材料：

一、《访问夏衍同志记录》

研究所云'参考资料90号"

二、《孟波同志谈话记录》

上海音乐学院音乐史小组

三、《访问吉联抗、孙慎同志的记录》

研究所云'中国近代音乐史参考资料'第一辑（P.65~77）

四、《回忆救亡歌咏运动》

刘良模，载"人民音乐"57年7月P.24，58年8月P18.

五、《聂耳日记》

1936年3月12日，5月27日，6月6日，载研究所云'中国近代音乐史参考资料'第三编第一辑

六、《浪曙的群众歌曲》

吕骥、载'新音乐运动论文集'P320~321

七、《中国新音乐的展望》

吕骥、载'新音乐运动论文集'P.3

八、《伟大而贫弱的呼声》

吕骥、载'新音乐运动论文集'P.14

九、《新型音乐的体认》

沙梅，载'新音乐运动论文集'P.10

十、《音乐真是高于一切么？》

章枚、载'新音乐运动论文集'P.22

十一、《从音乐艺术说到中国的实用主义》

汀石，载1934年10月26日上海《晨报》

十二、《反对毒害音乐》

吕骥（穆华），载音协云‘关于发扬五四以来音乐中社会主义现实主义传统研究资料’P

十三、《答毒害音乐的唯心论者汀石君》

吕骥（穆华）、云处同上 P

十四、《中国歌午短论》

聂耳（黑天使），载‘人民音乐’1955年9月 P、5

十五、《近十五年来的新音乐》

吕骥、载‘新音乐运动论文集’P、112

十六、《论国防音乐》

吕骥（霍士奇），载研究所云‘中国近代音乐研考资料’第三编第二辑 P、9

十七、《音乐的国防动员》

吕骥、载‘读书生活’1936年9月

十八、《关于音乐理论批评工作中的几个问题》

吕骥、载‘人民音乐’1956年9月

十九 《从九一八说到新音乐运动》

周钢鸣、载研究所出‘中国近代音乐史参考资料’第三编第一辑 P、35

第六章　本时期的音乐创作

第一节　九一八前、后音乐创作的面貌

1927年第一次国内革命战争失败后，到1931年九一八事变这一时期内，在我国音乐创作上是一个贫乏的时期。这时还没有出现具有无产阶级世界观的革命音乐家，而前一时期开始活动的作曲家们又在新的国内政治形势下对革命失去了信心，动摇、消沉、甚至堕落了。他们在这一时期的创作基本上反映了革命低潮时期城市小资产阶级的无病呻吟，内心空虚的精神面貌和追求享乐的生活方式。

这一时期除黎锦晖等人从事黄色歌曲创作外，其他较活跃的作曲家有青主，邱望湘、陈啸空、钱君匋、自蕊先等人。他们创作了一些大部分以爱情为内容的抒情歌曲。邱望湘、陈啸空、钱君匋、自蕊先等在这时期的主要作品都收在《摘花》和《金梦》两个歌集中，其中绝大部分都是爱情歌曲。但他们这些歌曲中所表现的爱情并不是健康崇高的，优美纯朴的；而是低级、庸俗、有的甚至是赤裸裸的色情。充分表现了这时期资产阶级小资产阶级知识分子用爱情来达到享乐目的的腐朽的思想情感。作者们不敢正视现实，他们想把一些青年诱入"金色的梦中"去自我陶醉，正如这两册歌集的序言中所说的"为爱所包围的青年男女啊，在苦闷的时候，何不来同声一唱呢？""我们更批祝福姑娘们青年们大家永远浸在这金色的梦中愉快地美满地度那悠々的岁月，一些也不感觉得生存的疲倦"。

这些歌曲不仅内容低劣，而且音乐基本上也是对西欧音乐的模仿，既缺乏民族风格，又没有作家的独特的个性。所以，这些歌曲从一诞生起就缺乏生命力，它们并没有得到广泛流传。

这类歌曲可举邱望湘的《只饿着你的肉体》（汪静之词）为例，情感竟到了这等低下的程度：



除了上面这种类型的歌曲外，还有少数颓废的抒情歌曲。例如陈啸空的《生存的痕迹》（沈醉了词），反映了作者脱离现实，失去生活目的后的内心空虚。



青主在这一时期写了一些抒情歌曲，大多採用古代诗词，其中较好的有《我住长江头》，《大江东去》、《赤日炎炎似火烧》等。其余大多数作品没有什么突出之处，价值不高。有的在内容上也是不严肃的，如《夏夕》

九一八的炮声唤醒了有爱国心的作曲家。在全国人民急速高涨的反帝爱国情绪影响下，出现了面目一新的爱国主义内容的歌曲创作。最早创作这类歌曲的是作曲家黄自。他写出了《抗敌歌》、《旗正飘飘》，《赠前敌将士》，《九一八》，《抗血歌》等优秀的爱国歌曲。陈洪的《冲锋号》，应尚能的《國殤》，《吊吴淞》，周淑安的《不买日货》，等也都表达了作者们的爱国热情。这些歌曲和九一八以前的创作比较起来，无论在艺术水平，思想内容和技巧的掌握上都有了显著的进步。

曲们在青年学生和知识分子中间受到很大欢迎，鼓舞过他们的爱国热情。但是，由于这些作曲家的阶级局限性，“他们对于当时的群众生活和社会情况都只有些模糊的认识，表面的理解，更不曾打算要随着群众走到时代的前面去，所以他们只能吸取一些狭隘的爱国主义的主题；没有进一步扩展到群众生活中心去，自然作不出表现他们的生活，思想，感情，适应他们要求的歌曲；因此，他们没有获得新的工作，也不能使他们的工作发展到一条新的道路上去”。①他们的可贵努力也因此没能坚持下去，当九一八、一二八的炮声沉寂下来的时候，他们的爱国热情也随着冷漠下来了。

九一八以后和后来抗日救亡运动高涨时期，黎锦晖、陈啸空等人也写了一些爱国歌曲。如黎锦晖的《义勇军进行曲》，陈啸空的《武装自卫》等々。作者能够选取这类题材，反映了他们的爱国思想，但这些作品在艺术上并不成功，基本上还拘泥于陈旧的音乐语言，缺乏战斗精神，苍白无力，完全不能表达群众奋发的情绪。他们的这类歌曲在实际生活中没有起什么作用。

划时代的作曲家聂耳从1933年起开始了他辉煌的创作活动。他创作的《大路歌》，《开路先锋》，《毕业歌》、《码头工人歌》、《義勇军进行曲》等以其崭新的面貌和強大地生命力，“使进行迟缓的中国音乐加速了它的速度，并且转变了一个完全新的方向；中国音乐到这时候进到了一个新的历史阶段。”②和聂耳同时进行革命歌曲创作的还有作曲家任光。他以悽婉，秀丽的《渔光曲》初次显示了自己的才能，以后又写

① 吕骥：《中国新音乐的展望》载《新音乐运动论文集》第4页。

② 同①

等雄壮的《抗敌歌》，《大地行军曲》等。紧接着，更多的革命作曲家成长起来，冼星海、吕骥、冼星海、孙慎、麦新等人坚持聂耳的道路，先后写出大量深入人心的，以抗日救亡为中心题材的革命歌曲。这是人民的爱国民主的呼声，它深刻地表达了群众迸发的热情，深受群众的欢迎和喜爱，终于形成了救亡歌咏的热潮，有力的帮助了全民性的抗日民主运动的向前发展。在革命的救亡歌声振撼下，一度泛滥的黄色歌曲消声匿迹了。

革命歌曲从创作实践上雄辩地说明了社会主义现实主义创作方法的无比优越性。革命歌曲一开始就和抗日救亡运动紧密地联系在一起，树立了音乐密切反映社会现实的良好榜样。尽管社会主义现实主义的创作方法还不能被当时所有音乐家所接受，但从这时起，社会主义现实主义的音乐却已不可动摇地成为我国音乐文化的主流了。

总起来说，这一时期在我国音乐创作上仍以声乐为主。器乐创作虽较前一时期有所发展，如九一八以后贺绿汀，江定仙，老志诚等的钢琴小品。虽然有一些精美的作品，但数量很少，在音乐生活中也不占重要的地位，这说明器乐创作还处在它的幼年时期。

第二节 群众歌曲

我国音乐文化中群众歌曲体裁，在聂耳的创作出现以后最终确立起来了。专业群众歌曲创作是时代的产物，但它也经历了一个较长时期的酝酿和准备。

在辛亥革命时期和第一次国内革命战争时期产生的一些歌曲，由于它们的反帝反封建的内容和集体歌咏的演唱形式，使这些歌曲开始具有了一定的群众性。但那时还缺乏专业作曲家，

大部是采用了旧调填词的作法。这些歌曲还有着它的时代局限性，特别是辛亥革命时期的歌曲还具有它的阶级局限性。

第一次国内革命战争以后，革命的音乐队伍形成以前，在工人运动中产生了一些工人的编曲，如欧阳立安的《冲、冲、冲》。也有一些工人的填诗歌曲，如欧阳立安的《工人的苦情》沪西纱厂女工集体的《工人自叹》，佚名的《改良无锡景》等，都颇受工人的欢迎。

革命根据地流行着雄壮的革命歌曲和新的革命民歌，但也还没有出现专业的群众歌曲创作。

五四以后外国的革命歌曲、特别是苏联的革命歌曲，越来越多地被介绍到中国来，如《国际歌》，《少年先锋队》，《光明赞》，《穿过海洋，穿过波浪》，《祖国进行曲》等々。"这些歌曲在传播社会主义的先进思想，唤起人们对未来美好的憧憬"③方面起了很大作用。

所有上述情况，都在体裁上为我国自己的群众歌曲创作作了充分的酝酿，予示了我国专业群众歌曲创作的必将出现。

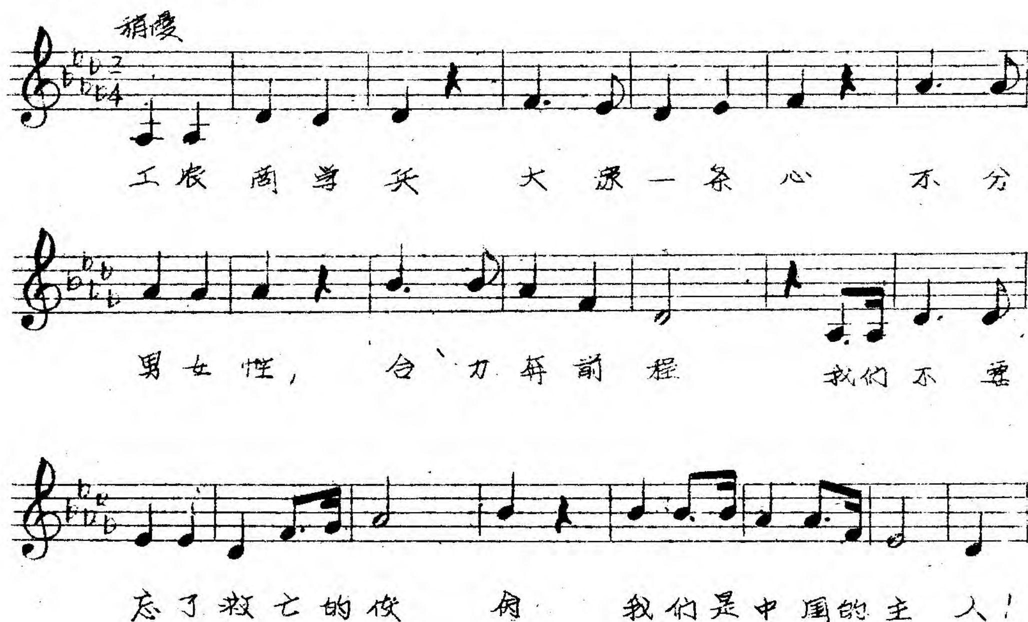
聂耳、聂耳的战友和后继者们在这一时期创作的优秀群众歌曲除了在内容上表现了人民革命的、爱国的、民主的思想外，在艺术上也有了全新的风格。他们的音乐既不是洋腔洋调也不单纯是对于民歌的模仿，而是在民族、民间的基础上向前发展，探索表达战斗时代觉醒了的中国人民精神面貌的新风格。他们重视词曲的结合，力求这些歌曲既有丰富的旋律变化又能平易近人容易上口，因而使群众感到既新鲜又亲切。

聂耳的创作不仅开辟了一条新的道路，而且使群众歌曲作

③向隅：《苏联歌曲对我国革命歌曲的影响》载《人民音乐》1957，11.

为一种体裁在我国专业音乐创作中确立了下来。他的战友和后继者们对革命的群众歌曲创作也做出了贡献。

吕骥在聂耳死后开始了他的创作活动。他最早发表的是《自由神》（施谊词），这是一首为进步影片《自由神》所写的主题歌，反映结束了学生生活后的男女青年，走上了争取民族自由解放的斗争道路。宽广、刚毅的旋律一开始就给人一种深沉严肃的气氛。



中间部分速度加快了，紧张的节奏，激动的旋律表达出新时代青年火一般的爱国热情。



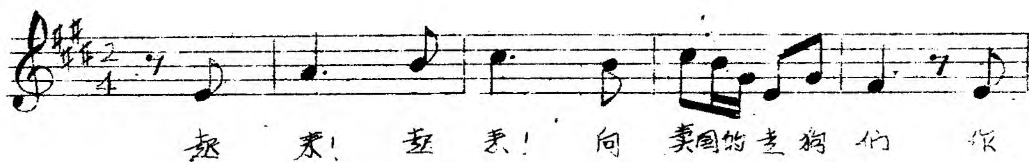


歌曲的结尾充满了希望和信心。这首歌曲的勇往直前的气魄和乐观主义精神使我们明显地感到作者是继承了聂耳的创作道路。这首歌曲的曲调还不够平易，音域过宽，不易上口，影响它在更广大的群众中流行。

马骥的《中华民族不会灭亡》（野青词）也是这时受到欢迎的作品。进行曲的节奏，流畅的曲调，特别是后面的五小节乐句从紧凑的动机反复跳进到宽广的、肯定的音调，有如力量的积累和爆发，很好地表达了中国人民在大敌当前奋起抵抗的兴奋心情。



吕骥的雄壮有力的《保卫马德里》写于1936年西班牙内战时期，歌词是优秀的作曲家麦新所写。这是我国第一支充满国际主义精神的歌曲，表达了中国人民对战斗的西班牙人民的深厚情谊。







实际上，这首歌曲是具有双重的意义，作曲家的"猛烈的手榴弹"不仅对准杀人放火的弗朗哥，而且也对准了蒋介石和一切卖国的走狗们。

《新编九一八小调》（崔嵬词）是吕骥的一首充满民间风格的歌曲，优美亲切的旋律唱出了人民对东北沦陷的悲愤和对抗日义勇军的歌颂。这首歌后来成为爱国的街头剧《放下你的鞭子》中的插曲，更使它流传在广大群众中。



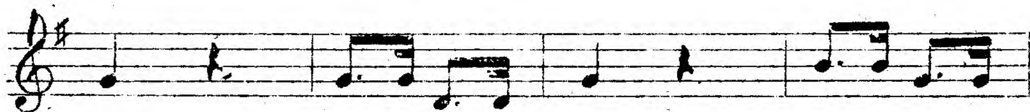


作曲家孙慎和孟波这时创作的歌曲虽然不多，但却都写出过深入人心的战歌。

孙慎在这时期最成功的作品是《救亡进行曲》（钢鸣词），号角和战鼓般的前奏引出了激昂、壮大的歌声，形象地表现了全国人民一致奋起抗日的雄伟气魄。这首歌曲在抗战前后唱遍祖国的东南西北，几乎在所有群众集会上都可以听到它。

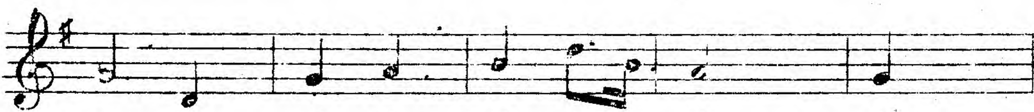












孟波著名的《牺牲已到最后关头》（麦新词）、写于抗战前夕）是对于蒋介石的"牺牲不到最后关头绝不轻言牺牲……"的卖国滥调的驳斥。流畅平易的曲调极易上口，短促有力的节奏后面立刻接以休止，造成坚决果断的气势，这种手法可以使人感到作曲家在风格上受到某些聂耳的影响。



作曲家贺绿汀这时写了《心头恨》，《中华男儿》，《新生命歌》，《工人之歌》，《谁说我们年纪小》等歌。其中以《心头恨》（塞克词）和《谁说我们年纪小》（查凯词）较好。前者反映了人民对敌人的仇恨，表现了"官不抵抗民抵抗"的战斗意志；后者是一首宣传要打倒敌人改造社会的思想的儿童歌曲。

此外业余作曲家阎述诗所写的《五月的鲜花》流行很广，这首歌曲的特点是有浓厚的抒情风格。

除了群众歌曲创作有很大发展外，这时也产生了一些旧调填新词的作品。这种歌曲由于采用了群众原就熟悉的旋律，所

以更容易在群众中普及。

诗人安娥根据《凤阳花鼓》和《莲花落》的曲调所写的《新凤阳歌》和《新莲花落》，都很受欢迎。《新凤阳歌》表现了三十年代中国农民的悲惨生活：

"………………

沙场死去男儿汉，

村庄留下女和娘，

奴家走遍千万里，

到处饥寒到处荒。"

《新莲花落》反映了穷苦的下层人民，在天灾人祸的旧社会的压迫下，觉悟到要自己冲破悲惨命运的纯朴思想：

"要吃饭的大家一齐来下手，

没人把粮食送上口，

那些哀声叹气求人救，

一辈子两眼泪双流。"

教育家陶行知用晓庄民歌所写的《锄头歌》曾广泛流传。这首歌提出了农民革命的要求，它不仅号召农民起来斗争，而要使农民意识到工农联盟的必要性：

"光棍的锄头不中用，

联合机器来革命。"

第三节　抒情歌曲和器乐创作

随着专业音乐教育的兴起，演奏团体的增多和中外文化交流的活跃，抒情歌曲这一艺术体裁有了一定的发展。

有些抒情歌曲含有爱国的民主的思想，有些抒发了比较健康的爱情，有些则是借自然景致来抒发情怀。在音乐上，它们

或多或少的都有一些创造。

然而也有更多的抒情歌曲，它的内容反映出资产阶级知识分子那种惶惑，凄迷、空虚、苦闷和颓唐的心理状态，它的音乐风格也只是对西欧浪漫主义歌曲的模仿，作曲家们是把更多的注意力集中于乐曲的形式上，追求乐曲结构上的完美，音乐发展的逻辑性和加强钢琴的表现力……，但却很少注意去反映现实生活。

下面介绍一下某些在不同程度上具有积极意义的抒情歌曲。

应尚能的《吊吴淞》为追悼一二八阵亡战士而作，曲调沉重哀痛，但坚强有力。这是学院作曲家们所写的比较著名的爱国歌曲之一。

陈田鹤的《采桑曲》由于它的流畅平易而富有民谣色彩的旋律和对劳动人民苦若遭遇的一定程度的同情，使它赢得了一部分知识份子的喜爱。

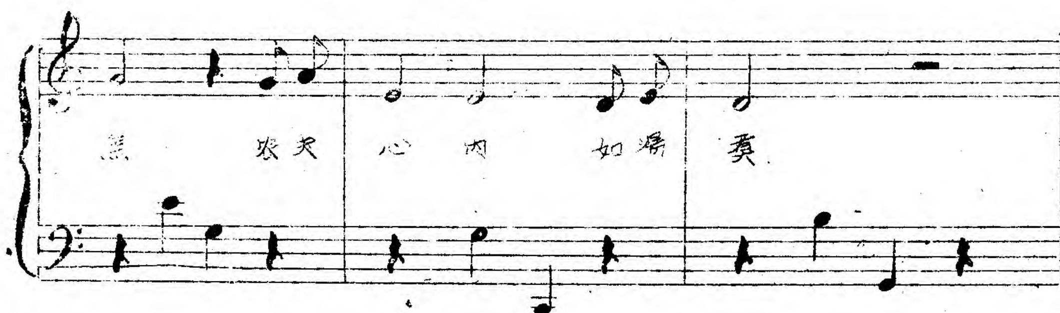
moderato

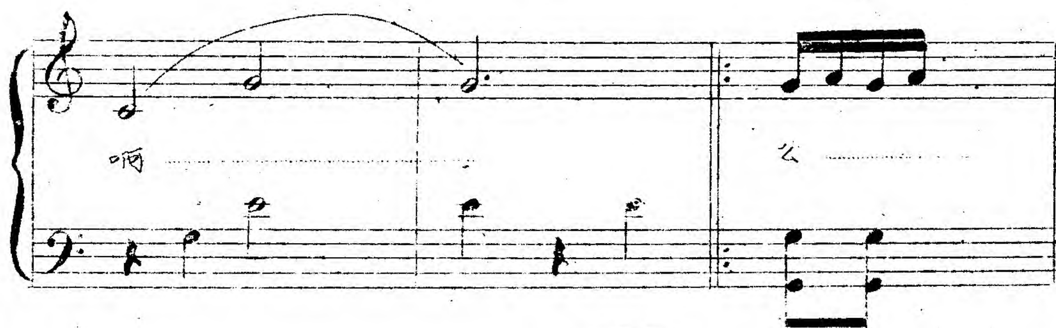
mf f mp

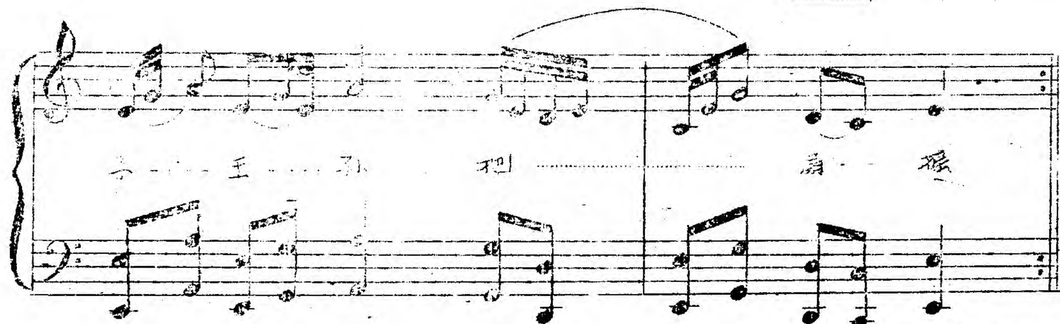
晴採桑，雨採桑，田头陌上家家忙，去年养蚕十分熟，蚕姑只着麻衣裳！

青主的《赤日炎々似火烧》是一首民主性的童谣，歌词原是《水浒》中的古民谣。前乐句的音乐有民歌风，描绘农民愁苦的生活，后乐句的花腔音乐有意对公子王孙进行讽刺。









青主的《我住长江头》是比较优秀的爱情歌曲。歌词是一首很接近民谣风格的古词。作曲家运用朴素的艺术形式来表达少女的真挚爱情和对恋人的思念。它的旋律带有一些我国古代歌曲的风味，具有动人的抒情气质，和声柔丽，结构严谨，伴奏从头至尾不断流动的十六分音符不仅描绘出悠悠滔滔的长江水，而且有助于表现少女内心的激动。

此 水 几 时 休？

此 恨 何 时 已？

陈田鹤的《给》是一首精致的抒情小品，是写对恋人思念的心情。开始的动机成为全曲的种子，乐曲完全是模仿西欧浪漫曲的风格。

写大自然的美，写自然界所引起人们的内心体验，也是这时期抒情歌曲的题材之一。例如应尚能的歌曲歌《燕语》，贺绿汀的《流水》，江定仙的《春光好》，陈田鹤的《采莲谣》等。

《燕语》是1935年11月写成的，由八首歌曲组成，歌曲大部是写人们对自然界的感受。风格上接近舒伯特的歌曲。第四曲《蝉之歌》是通过夏天蝉的唱歌来写"青年懒惰"必造成"老大凄凉自讨"。乐曲结构精炼，作者运用大小调交替来造成快乐和悲伤的对比。在第八曲《暮冬》中，作者表现了一种不怕风霜熬过冬，来春自由的思想；乐曲第一段写严冬；第二段速度转快，写坚强的意志，第三段音乐变得很柔和，表现人们对春天的向往。可以看出作曲家是在追求强烈的戏剧手法。

《流水》，《春光好》，《采莲谣》都是比较接近民谣风的通俗抒情小品，受到了更多群众的欢迎。《流水》曲调流畅，钢琴部分的复调很富于民族风格。



6-16



《采莲谣》是一首很朴素的抒情歌曲，曲调是用五声音阶写成，钢琴部分从头至尾都是运用琶音来描写水波。



青主的《大江东去》1920年在德国写成，颇能表现苏东坡词中的豪放的情感。乐曲是按照西欧传统的格式写成的，分为宣叙调和咏叹调两部分。乐曲是以气魄宏大的乐句开始：



中间有一段钢琴独奏，按照作曲家的说法：这是"用来表现出苏东坡的追想中所见的种々景像和感势"。④

咏叹调很富于歌唱性，而且带幻想色彩，颇能表现苏东坡诗中怀念古代英雄人物的神态。

这时期器乐创作很少；但总的说来比上一个历史时期有所发展。较好的钢琴作品有贺绿汀的《牧童短笛》，老志诚的《秋兴》，江定仙的《摇兰曲》。此外还有黄自的管弦乐曲《怀旧》和《都市风光幻想曲》，马思聪的《G大调小提琴钢琴奏鸣曲》，冼星海的三重奏《风》等。

《牧童短笛》有着鲜明的民族风格，作曲家成功地表现了牧童愉快的心情和天真无邪的性格。曲调优美流畅，乐曲有着诗意的复调交织，表现出作曲家成熟的创作技巧和独创性。

---

④见附于《大江东去》谱后的《作曲者的话》



《牧童短笛》很受群众欢迎，多年来一直成为音乐会的保留节目。

《秋兴》带有轻微的哀愁，不但是描写秋天的景色，也是刻划作曲家在季节里的内心感受。在曲中作曲家探索着民族和声。这里的和声语言并不是西洋传统和声的移植，而是由民族的曲调中产生出来的。

《摇兰曲》建立在抒情如歌和戏剧性的两个音乐形象的对比上。作曲家是力求吸收世界音乐文化的成就来丰富我们民族的创作。

第四节　作曲家任光及其音乐创作

任光是我国三十年代的优秀作曲家，是我国新音乐运动的先驱者之一。他写了很多群众歌曲，现在能找到的约三十几首，他还写了几首民族器乐曲和一部歌剧。他的优秀作品，已成为我国社会主义现实主义音乐文化的组成部分。他始终不渝地追求作品的民族风格，并且取得了显著的成就。

任光是浙江绍兴人，早年到法国当修理钢琴的工人，由于勤学苦练，使他逐步掌握钢琴的演奏技巧。

1929年，刚满20岁的任光怀着满腔热情，回到祖国，闯进了上海这个斗争最激烈的洪流中来。由于田汉的介绍，和"南国社"有所接触，这是任光最早接触到进步文艺团体。

1932年任光进上海百代唱片公司任音乐部主任。他利用这个机会灌制了大量进步歌曲，革命歌声随着唱片传到全国各地，对当时的新音乐运动起了很大的作用。

在上海，任光先后参加了剧联音乐小组、中苏音乐学会，中国新兴音乐研究会，歌曲作者协会，歌词曲作家联谊会，这些革命音乐组织对于任光革命艺术观的形成和作曲技巧的提高有着很大的影响。

任光以自己的音乐创作参加革命的斗争。《渔光曲》是为同名电影而作的主题歌，它是家传户晓的杰作，表现了作曲家对劳动人民的深切的阶级情感。在抗日民主运动中，他写了《大地行军曲》，《打回老家去》表现了最炽烈的群众感情，使它成为最富鼓动性的和最流行的歌曲之一。

以后任光再度到法国，在巴黎音乐师范学校深造了一段时间，对于任光专业创作技巧的提高有一定的帮助。在法国时间，他致力于促使音乐大众化的进步活动，和罗曼罗兰等一齐参加了'民众文化协会'。⑤

1938年10月，任光回到祖国，他热情地参加了为鼓舞群众奋起抗日的歌咏运动。这时期他写了'献给游击队之母'的歌曲《高粱红了》和歌曲《洪波曲》这二作品，高昂着作曲家的爱国热情。

1939年任光到南洋一带从事革命音乐活动。他在新加坡组织了'铜锣合唱团'，宣传抗日，团结爱国侨胞共同保卫祖国。

---

⑤見1938年10月2日汉口《新华日报》报导。

1940年任光到了重庆，参加大后方政治部的音乐工作。后来因白色恐怖日益加剧，任光就到重庆乡下的育才学校教课，在这里任光组了"教师合唱团"，演出的第一个作品就是冼星海的《黄河大合唱》，以后又演唱他的歌剧《洪波曲》选曲。

1940年11月，任光为了要更好地用音乐武器来为抗战服务，他到皖南参加共产党所领导的新四军并负责该军的音乐工作。1941年1月在国民党反动派制造的皖南事变中，不幸牺牲。

任光的音乐创作具有两种明显的风格——以《渔光曲》为代表的优美委婉和以《打回老家去》为代表的雄壮坚毅。无论那一种风格的创作，他都力求表现大众的情感和使音乐民族化。

他曾经说过："音乐是大众的，应该从大众身上去发挥。我们作曲家的义务，不过是把劳苦大众那种悲惨生活的痛苦呼声传达出来罢了。"他又说："西洋和我国的音乐，各有各的不同技巧"。如果生硬的搬西洋技巧，无疑是"把镣铐自缚其身"。⑥他的认识体现在他的行动中，他常常去深入群众的生活，也很注意民间音乐的蒐集和研究。

（为了写《渔光曲》，任光曾"劳苦跋涉的跑到渔民区"去体验生活。那在风格上酷似委婉的南方民歌的曲调，诉说着渔民生活的忧愁。）

---

⑥均见知非《电影作曲家任光先生访问记》，载《上海画报》第一期、1938年11月27日。



任光努力创作自己民族的进行曲，早期的《大地行军曲》和《抗敌歌》就是这方面可贵的收获。他把具有民族音乐特点的旋律和雄伟有力的节奏很好地结合起来，表现出民众的斗争情感。1936年写的《打回老家去》是更前进了一步，这是一首以五声音阶为基础的表现了中国人民反侵略的豪迈斗志的战歌。在抗日战争时期任光创作了《高粱红了》，这虽然是一首没有伴奏的歌曲，但这里有着乐器声音的模仿（京胡和军号），有着民间的交替调式，这就使得单声部的歌曲变得更丰富。最后乐声越来越弱，以至消失，作者很形象的描绘了出没于敌后的游击队战士们的英雄形象。

任光民族化大众化的创作方向也表现在词曲的配合，他的歌曲很流畅，容易上口。

任光也善于用音乐来描写风景。例如《采菱歌》（电影《凯歌》插曲）带有江南小调的风味，清秀、婉丽，很能传达出江南秀丽的风光。

6—22



《洪波曲》是一部五幕歌剧，以1938春台儿庄的战役为题材，反映出抗战初期广大人民的爱国热情和对敌人的仇恨。这部歌剧直到现在还没有演出过，但歌剧中《搬煤歌》，《和鬼子决战去》，《饿死鬼子》，《民众的武装》等歌曲曾经在抗战期间流行，起了一定的作用。

本节参考材料

一、研究所资料：《访问孙师毅同志的记录》。

二、陈贻鑫：《关于作曲家任光同志》

三、《悼任光》（延安《歌曲半月刊》一卷一期1941.5.16）

第七章　爱國主义作曲家

黄自(1904—1938)

黄自是五四以来爱國主义音乐家的傑出代表，也是具有民主傾向的音乐家。

作为一位优秀的作曲家，他以自己的创作丰富了我国音乐的宝庫，他的某些作品在一定程度上反映了三十年代我国的現实生活，他对音乐的民族风格进行了有意义的探索並且获得了一些成就，在他的一些創作中，体现了作曲家的纯熟的作曲技巧。作为一位傑出的音乐教育家，他認真地，热情地將他丰富的西洋音乐知識傳授給学生们，培养出不少音乐人才，对音乐教育事业作出了很大的貢献。

生平和創作道路

黄自是江苏川沙县人，1904年3月23日生于一个封建阶級官吏家庭。他在上海讀完小學以后，于1916年到北京进清华学校学习，课余从私人教师學习鋼琴，和声等课程。在北京期间，他曾經注意到古物展览会上古代乐器，把详细的构造和尺寸都記了下来。1924年到美國进欧柏林大学主修心理學。1928年进耶魯大學音乐系学作曲。1929年以毕业作品《怀旧》得音乐学士学位。留美期间，一方面掌握了較高的专业音乐技巧，另一方面，又深受資产阶級唯心主义艺术思想的影响。

1930年到1937年秋，黄自是在上海音乐专科学校度过的，这以后，直到1938年5月9日逝世前，他辞去了音專的教务主任职，专门从事《和声学》和《西洋音乐史》的著

作。他在音专担負了像音乐欣賞、音乐史，和声学，对位法，賦格学，曲式学，配器法和自由作曲等一系列的音乐理論課程。除了繁重的教課工作以外，他还进行了創作。九一八和一二八日本帝國主义对我國发动的侵略事件，对中國人民来說是一个很大的震动，它使一切爱國者都更加覺醒起来，人民群众和爱國青年沸騰起来了，他们的热情影响和鼓舞了黄自，他曾和同学们一起到上海浦东为东北抗日义勇軍募捐。作为一个爱国者，黄自在这些事件之后不久，就写出了《抗敌歌》．《旗正飄飄》《賠前敌将士》等热情充沛的爱國歌曲，以后又写出了《九一八》、《热血》等歌，在这些歌曲和以后所写的《牛》、《养蚕》等歌中，也表現出黄自的民主傾向。

黄自使自己的創作和关系祖國人民的命运的反抗帝國主义侵略的事件联系起来，較早写出了一些优秀的爱国歌曲，这是难得的事情。主要也是因为这一点，使得黄自在我國近代音乐史上佔有显著的地位。但是，由于作曲家的資产阶級世界观的限制，他没有去接近人民群众，看不到也理解不到人民群众的偉大力量，因此也不可能把自己的爱國思想溶化在广大人民所能理解的音乐語言里面，不可能在作品中刻划出人民群众的鲜明形象。因之，他的爱國歌曲只能在一部份知識分子当中流傳，不能像聶耳的歌曲那样为广大群众所接受。縱然如此，黄自的优秀創作在我国音乐史上无疑还是佔有重要的地位。

除了优秀的創作以外，由于有根深的資产階級正統观念和惟心主义艺术观，黄自也創作出一些像《青天白日滿地紅》、《总理逝世紀念》、《农家乐》等为反动階級服务的反动歌曲和一些像《春思》、《思乡》等或則无病呻吟、或則逃避現实的作品，这类作品并不是作为一个偶然的因素出現，而是有着相当数量的。

黄自的美学观点不是很系统的，而且其中也存在着矛盾。有一些朴素唯物論的見解，例如他說："果然，艺术是生活的表示，……一个时代的艺术，就表示一个时代的生活。"①"伟大的艺术都不失为民族和社会的写照。"②但是，从他对这些論点的阐述中，可以看出黄自强調的是"当时艺术家的理想和美"③及艺术家的个性等，而不强調现实生活本身，即强調了时代的精神的、主观的方面，而不是强調时代的生活的、客观的方面，因此，就在这些具有朴素唯物論的見解中也有着唯心論的色彩。此外，黄自还有一些明显的唯心論，例如认为"純正音乐"的内容和自然和人类生活没有直接关係的超现实的观点，抽象地从整个人类而不是具体地从阶級生活来观察艺术的超階級观点，和認为天才是先知先觉的超时代的观点等。

黄自的比較有意义的观点是关于要走"國民乐派"的道路的見解，虽然他片面的将"國民乐派"的道路理解为"将自己固有的民谣用德国科学化之作曲技术发展起来"，虽然他看不到俄罗斯國民乐派作曲家们在政治上的革命民主主义立场和創作方法上的现实主义，看不到他们是在外来音乐喧宾夺主的情况下基于对民间音乐的热爱来进行民族化的斗争，来发展民族音乐文化，但黄自的"要走國民乐派的道路"的見解在当时的历史条件下也有一定的进步意义的，因为当时一方面有全盘西化論者，另一方面有复古保守派。黄自的見解对某些音专的学生起了一定的积极作用。

爱国思想，关心祖國的命运，某些民主思想，要有民族特

---

①、③見《西洋音乐进化史鸟瞰》載《乐艺》一卷二期。

②見《怎样才可产生吾國民族音乐》1934年10月21日《晨报》

色的艺术見解，在黄自的創作中起了积极作用；资产階阶正統观念，唯心主义艺术观，在黄自的創作中起着消极作用。

音乐創作說述

黄自的創作主要是屬于声乐体裁，但和比他活动較早的音乐家如肖友梅、黎錦暉，赵元任等不同，他还在清唱劇和管弦乐等方面作了有意义的嘗試。在专业修养和专业技巧上也更全面和更深邃些。

黄自創作风格的一个最突出的特点是"典雅"。它和西欧古典的音乐风格、中國传統的音乐（如《清平調》，《目連救母》等）和古詩詞（或古典风格的詩詞）有着直接的和间接的联系。他是崇尚这种风格的，他非常崇拜勃拉姆斯，在他所写的《勃拉姆斯》一文中，盛赞勃拉姆斯"将浪漫派的精神灌输在古典派之躯殼中"的这种做法。黄自没有使創作和生动的民间音乐联系起来，虽然不是完全没有，但的确是很少去提鍊生活音調。他的音乐具有优雅、清晰和工整的优点，但有时也使人覺得失之于拘束和呆板，不够新穎。

黄自的旋律一般說是比較舒暢流利的，和詞有較好的結合，同时具有比較鮮明的形象性，《点絳唇》和《南乡子》都是突出的例子。他比較純熟地运用了中國調式大小調交替手法，創造了一些柔中带刚，明朗秀逸的富于色彩的曲調。（《点絳唇》，宣传了封建道德观念的《天倫》都可为例。）但黄自的旋律創造是不够丰富的，我们可以发现有不少和西洋音乐相雷同的曲調，他所採用的中國傳統音乐的曲調也只是比較狭隘的三几首，其中《清平乐》的曲調也就雷用于《山在虛无飄渺间》、《花非花》、《養蚕》这三首歌曲中（当然是通过变化的）。黄自旋律創造不够丰富的原因是他在很大程度上脫离了文学艺

术唯一的源泉——人民的生活，忽略了生动活泼的民间音乐。

黄自的和声基本上是西欧傳統的功能和声，在有些歌曲中加进一些色彩和声（例如《春思》、《卜算子》和《長恨歌》的某些段落）。一般說来，黄自的和声具有一定的丰满性和順暢性，虽然并不特别有感染力，但却是真正具有艺术的表情意义。难得的是黄自曾經对和声的民族风格进行过探索，他注意到中國音乐的調式并給以相应的和声配置（《山在虚无飘渺间》等），他也喜欢在三度結构的基础上加上六度，二度、四度以求得一定的色彩。除了近系係轉調外，也常々用三度調性和二度調性。

工整和层次分明是黄自的曲式結构的特点，但有时使人感到过于拘束，不能根据时代生活的要求作必要的突破。

下面就具体介紹一下黄自的某些作品。

1931年11月，也就是九一八事变以后两个月之内，黄自写出了著名的《抗敌歌》。这首合唱曲分二部分，第一部分沉雄稳健，第二部分带有慷慨之气。整首歌曲虽然欧风較重，但黄自还早注意到中國語言的节奏的，特别是第二部分用短的乐彙来配置"家可破，國須保，身可殺，志不撓-------"这样的歌詞，是有相当表现力的。声部的细心安排和和声的丰满性，都表明了这首合唱曲具有真正的合唱技巧，在当时的創作中，也是一个新的現象。

一二八事件以后不久，黄自写了《旗正飄々》。它的风格悲壮激厉，虽然曲調和語言結合得較差，但音乐是相当有气势的。

旗正飘々，馬正蕭々，枪在肩刀在腰，热血 热 血似狂潮

旗正飘々 馬正蕭々 枪在肩刀在腰热 血 似狂潮

旗正飘々 馬正蕭々 枪在肩刀在腰热 血 似狂潮

旗正飘々 馬正蕭々，枪在肩刀在腰热 血 似狂潮

黄自继续写出了《赠前敌将士》、《睡狮》、《九一八》、《热血》等爱国歌曲，后两首歌曲是流行颇广的。《九一八》唱出了对沦失国土的伤心和忧虑，也表现了收复国土、报仇雪恨的希望，民歌风的曲调和进行曲的体裁结合起来，有一定的创造性。《热血》是奋发的，模仿进行和对偶的、加重的歌词配合得很合适，具有很强的表现力，因为它是合乎表达情感的要求的。（黄自有某些模仿进行就缺乏这种艺术素质，在那里，模仿进行更多

而像是作为一种乐曲的变化统一的手法而存在的，缺乏真正的表情力量。)

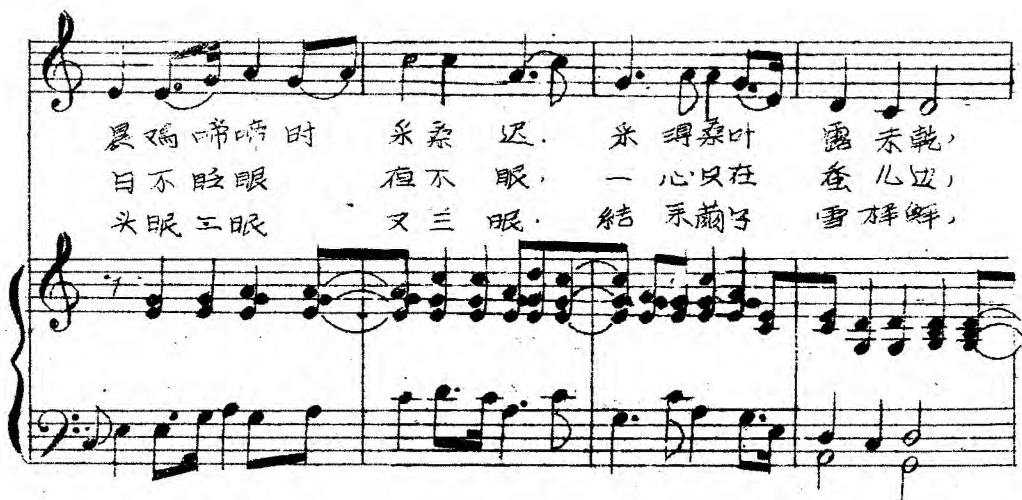
稍快，雄壮

热血滔滔，热血滔滔，像江里的浪，像海里的涛，常在我心里翻搅，只因为耻辱未雪，愤恨难消，四万万同胞啊，洒着你的热血去除强暴

黄自的爱国歌曲是优秀的。在1933年以前他写得较多，此后，民族危机日益深重，人民渴望作曲家写出更多更好的抗日救亡歌曲来，但是，黄自反而写得少了。原因也是明显的。国民党反动统治者对日本帝国主义实行不抵抗政策，出卖祖国和人民，也不准人民爱国，爱国成了"犯罪"的行为，多少爱国志士被投进监狱、被杀害。资产階級知識分子爱国反帝的思想本来就不彻底和不坚定，黄自又缺乏勇气，不能像他自己在《抗敌歌》中所写的那样——"身可殺，志不挠"，不能从一位一般的爱国者进而成为和人民结合的人民战士，这是黄自

的阶级局限性的一种表现。

黄自的民主思想比较薄弱，因而在创作中表现得也不那么鲜明，但这也是一个积极的因素，在爱国歌曲中他肯定了四万万同胞都是"中华锦绣江山的主人翁"。在1938年的《音乐月刊》上用不平的笔名发表了《牛》和《养蚕》。《养蚕》虽然没有表达劳动人民的强大的反抗力量，但确也唱出了对劳动人民穷困生活的真挚的同情，黄自吸取了古《清平调》的某些音调，写成了这些带有民谣风的短曲，优美亲切而带一种颇有感触的情调：





黄自写了不少抒情歌曲，有好有坏。有的用舒畅激昂的旋律，丰满响亮的琴音，唱出当春同住的强烈愿望（《[illegible]》）有的用一气呵成的，颇有气势的曲调，浑雄淳厚的和声，唱出了对国事的感慨和担忧，和詩人辛弃疾一样，借着"[illegible]"的孙仲谋的形象，表达了作者的爱国情感（《南乡子》）。这些都是积极的，健康的。也有浮腔哀调，写得是文人在无聊时刻的无病呻吟（《思乡》）；啼声悲节，道的是苍白病态的贵妇女在作春思（《春思曲》）、《天伦歌》悠々苍々的音乐，写出孤儿的忧愁，但并非以此揭露社会，却是藉此以发挥和宣传一种封建思想，和影片《天伦》一样，把"天伦之爱"当成"亘古不灭"的"人类爱的发端"。④黄自用一种庄严雄宏的音乐歌颂了这种道德观念，所谓"庄严宇宙亘古存"，这是属于黄自創作的糟粕部分。

清唱剧《长恨歌》的剧詞是韦瀚章根据白居易同名長詩改写而成的。这是一部积极因素和消极因素交杂在一起的大型声乐作品。作者对唐明皇"只爱美人醇酒，不爱江山"的行为所指责，影射了國民党反动统治者的腐化生活和对日本侵略者的不抵抗政策，流露出作曲家的爱国情感，这是思想内容的积极方面。《渔阳鼙鼓动地来》和《之军不发无奈何》是表现这种思想比較明显的两个乐章，尤其是前者最为突出。"只爱美人醇酒，不爱江山"这一段中声部的呼应，力度的对比，重属和絃的运用、调性的对置都是經过作曲家细心安排的，相当有表現力：

---

④ 见影片《天伦》本事。

第一男高

f

不 爱江山 只

第二男高

f

p

第一男低

f

只爱 美人醇酒 不 爱江山

第二男低

f

p

钢琴

f

爱 美人醇酒 只 爱江山

f

f

只 爱 江 山

f

《渔阳鼙鼓动地来》这一章是相当有气势的，这当然首先因为有着激厉的，进行的，使用大量强力記号的旋律，但有些細节也值得注意，就是在伴奏中的七連音、五連音、九連音这样活跃的节奏，在黄自音乐中是一个非常特殊的例子。

黄自在整部清唱剧没有着重去表现人民群众的力量，这个缺点反映了黄自的思想局限。

清唱剧的思想内容除了有积极意义的一面以外、还存在着消极的方面，在《仙乐风飘处处闻》这章中，由于太想把"仙乐"写得动人，结果不能引起人们对唐明皇纵情享乐的憎恨，反而使人们欣赏起"仙乐"来了。《七月七日長生殿》中以大調性格的、長倚音为特征的明朗抒情的旋律为基础的极为融恰的二重唱、《宛轉娥眉馬前死》中杨贵妃廻腸欲断的生死別詞和它的哭泣音調送葬节奏，《山在虚无縹渺间》蓬莱仙女们悲天悯人的叹息、《此恨綿綿无絶期》中唐明皇的如海潮汹湧的悲愁，都表示出作者对唐明皇和杨贵妃的爱情作了过分的渲染，对他们的"生死相思"作了同情和歌颂。

《長恨歌》是我国第一部清唱剧，黄自对这一新的体裁的探索所获得的艺术成就是有意义的。《長恨歌》流露出作者的爱国情感，体现了黄自的成熟的創作技巧，它的艺术形象是鲜明的。这里，黄自广泛地运用了心理刻划和造型手法，像《七月七日長生殿》中用下行音調、色彩和声和色彩性轉調表现杨贵妃对"秋风霜冷"的担忧，《六軍不发无奈何》由混乱逐渐发展为愤激的音乐刻划了御駕士兵怨恨迸发、《此恨綿綿无絶期》中鋼琴左手部分的顫音和右手部分如海潮起伏的激情音調刻划出唐明皇思念重重的心情，都是各有特征的。在造型性方面，有些画面也是有明显的艺术效果的，像《仙乐风飘处处闻》中宫女舞蹈场面，《七月七日長生殿》风入梧桐的沙沙声

和二重唱乐段中钢琴部分的星光闪耀，都是有声有色的。《長恨歌》中运用了音調贯穿发展的手法，有助于表現人物的心理发展，也使音乐更好地达到变化統一，最后一章集中了前面几章的好些音調，虽然加以变化，但总还显得有些杂，使这一章旋律发展的規律性不那么强。《山在虛无縹渺间》的民族风格很引人注目，也是有意义的。

黄自写了两首管絃乐曲——《怀旧》和《都市风光幻想曲》，《怀旧》是我国近代第一部管絃乐創作，是作者在美國学习时毕业作品，它还不能避免对一些著名作曲家作品的模仿，某些段落使人想起舒伯特和柴可夫斯基的作品，但是，这部作品也表明了黄自是一位有才华的音乐学生，它的各个主題的性格是鮮明的；乐曲具有易解性，配器简洁而富有表現力。这是一首怀念已故恋人的乐曲，感情真挚，也比較健康，并没有陷于悲观绝望，乐曲最后是用溫柔慰藉的抒情乐段结束的，这是一种生活的肯定。

《都市风光幻想曲》是进步影片《都市风光》的片头音乐。英国国歌的音調，長号模拟獅的吼声，暗示英帝國主义对上海的統治，钟声暗示帝國主义用宗教麻醉中國人民；虽然这是效果性的简短的电影配音，并没有深刻的艺术构思，片头时间过短也使乐曲不可能有更大的发揮，但反帝是一种进步的表現，黄自掌握了乐隊的創作技巧，他发揮了乐队的强大效果，是有輝亮的色彩。

在評价黄自问题上表现出来的两条道路的斗争。

对于黄自的一切貢献，应該予以肯定，他的优秀的艺术成果要加以珍惜和继承，对于他的反动消极的方面也要分析批判。应該用一种历史唯物主义的态度来評价这样一位历史人物，然而，也有些人不是这样，他们不顾事实地一味誇大黄自的作用

企图借此来否定以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义的音乐道路。二十年前，就有以"七、一七"（聂耳逝世纪念日）或"五、九"（黄自逝世纪念日）为我国音乐节之争，刘雪庵等人提出要以黄自逝世纪念日为音乐节，争论的实质，不仅涉及人物评价问题，而是还关系到我国音乐艺术发展的方向问题，走无产阶级的道路呢？还是走资产阶级的道路？1956年，刘雪庵又大写其"研究"文章，企图把黄自抬出来作为我国音乐界的旗帜。钱仁康于1958年在《音乐研究》上发表了两篇研究黄自的文章，企图把黄自的道路说成是发展我国音乐艺术的唯一正确的方向。也有些音乐家，他们从"学院派"这种观点出发，认为黄自是我国专业音乐的奠基人，这是一种迷失方向或方向不清的表现。

黄自有贡献，但他的道路不是方向！

聂耳、冼星海不仅对我国革命音乐事业立下伟大的功绩，而且他们所走的社会主义现实主义的道路也是发展我国音乐艺术的正确的道路。

本章参考材料

一、黄自：《音乐的欣赏》（《乐艺》一卷一期1930.4.1）
二、黄自：《西洋音乐进化史的鸟瞰》（《乐艺》一卷二期 1930.7.1）
三、黄自：《勃拉姆斯》（音乐艺文社《音乐杂誌》一期二期三期1934年）
四、黄自：《乐評丛话》（仝上二期）
五、向隅：《纪念黄自先生逝世20周年》（《人民音乐》1958.5）
六、人民音乐評論員：《音乐理論批評战线上必须拔去白旗、插上红旗》（《人民音乐》（1958.12）
七、钱仁康：《黄自的生活、思想和创作（《音乐研究》1958年4期）
八、焕之：《論黄自的創作》（《音乐研究》1959第二期）

第八章　社会主义现实主义音乐的开拓者聂耳（1912—1935）

〔插图〕聂耳像

聂耳是我国无产阶級的文艺战士，傑出的革命作曲家、音乐活动家。他在一生只有短短几年的音乐活动中，对我国音乐文化作出了卓越的貢献，为我国新音乐的发展开阔了一条嶄新的道路。“聂耳，他活动在中国音运一个沉默的时代，也是中华民族处在一个災难严重的关头。但他冲破了这大革命前夜的沉默。……聂耳以最新的、革命的斗争的姿态出現”①在我国乐坛上。他以歌曲作为斗争武器为我国的革命音乐“打出一条血路”。他用純朴、新颖的音乐語言激昂地高唱出反帝的战歌，号召亿万的中国人民起来与民族的敌人进行你死我活的斗争。他憤怒地吶喊出千千万万被压在生活最底层的劳动人民心声。

聂耳的作品深刻地反映出我国三十年代的社会現实。他充满了战斗性、民主性的歌曲，成为我国人民在反帝、反压迫、争取自由斗争中的巨大的鼓舞力量。我国傑出的文学家、詩人、历史家郭沫若称誉聂耳为“中国革命的号角，人民解放之鼙鼓”。②

生平与創作道路

聂耳1912年2月15日誕生于云南玉溪。父亲聂鸿仪是当地的中医师，家境清寒。聂耳四岁丧父后，母亲彭寂宽以經营小藥材店和做女紅所得微薄收入撫养一群儿女成长。聂耳的童

①冼星海：《近代中国音乐发展的几个时期》

②郭沫若之聂耳之墓碑題詞。

年是在故乡玉溪渡过的。那儿不仅有秀丽如画的景色，同时当地的小調、山歌、花灯音乐異常迷人。儿童时代的聶耳常々被这些优美、質朴的民间音乐所吸引，长久地、不倦地去倾听它们。从此时起，聶耳就对音乐发生很大的兴趣，他随自己的第一位音乐老师——一位木匠学会了吹奏笛子，以后他又学会了二胡、三弦、和月琴，在小学校里积极参加由同学们組成的民间乐队活动，經常演奏《木兰从军》、《梅花三弄》等古典乐曲和民間乐曲。

1925年，聶耳在云南昆明开始了自己的中学生活。这时正是大革命时代的前夜，新的革命思想、文艺思潮不断地冲击着这个原来比較閉塞的城市，新的思想开始在知識分子中间传播。少年时代的聶耳开始受到新思想感染，在一篇题为《近日国内罢工风潮述評》的学校作文中，他第一次发表了自己对政治的見解。他写道："欲免除罢工之患，非打破資本阶級不可。"这种大胆的、異常尖銳的議論几乎难以令人相信是出自一位只有十二、三岁的少年手笔。1926—1927两年间，云南学生运动高涨起来，马克思列宁主义在革命的知識分子中传播着。聶耳被吸引到学生运动中来。他热情地阅讀着进步的杂志，同时开始接触马克思的論著。

第一次国内革命战争失敗后，祖国天空上曾經透露的曙光又重新被乌云笼罩起来，新的反动派对人民进行了更加严重的迫害。聶耳立刻敏銳地感觉到自己与黑暗社会的不調合，他在《我的人生观》一文中写道："……恶劣的社会快要和我们交战了。"他吶喊着："打倒恶社会建設新社会！"他开始直接参加革命斗争——在党领导下的共产主义青年团所进行的秘密的革命活动，並成为校中最早的一批共青团員。

中学时代的聶耳对艺术发生了广泛的兴趣。不論音乐、戏

剧、文学、美术都是他涉猎的范围。他經常参加校中戏剧表演，扮演过許多角色，莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》一剧在校中上演时，他曾扮演过女主人翁朱丽叶，据説表演相当成功。第一次国内革命战争时期流行的革命歌曲《国际歌》、《少年先锋队》、《工农兵联合起来》是当时他和朋友们所爱唱的。这些充满了革命激情的群众歌曲，給聶耳留下了极深的印象，对他后来在創作上有着很大啓发。

由于家庭經济的穷困，使聶耳在艰苦的条件下完成自己中学的学业后，为了减輕家庭負担和到外面去找出路，他便考虑出外謀生。1928年冬天，他瞞着母亲，和朋友们一起参加了当时宣称要完成"国民革命"的"学生軍"，离开了自己的故乡。到湖南郴县駐地之后，他才知道自己被騙成了为統治阶級卖命的新兵。他憤怒地斥責他们欺騙的行徑，呼喚着自由与光明到来。他竭力想逃脱这个环境，但都没有成功，經过朋友的帮助成为上士文书。他与士兵们相处很好，他们大都是被强迫当兵的农民。聶耳尽力和他们接近，了解他们的生活，并从他们那里学到不少旧軍歌和民歌。軍队的生活使他对社会有着更深刻的認識，士兵们向他吐露出家乡悲慘生活，他在軍营中看到士兵慘遭毒打，軍营的腐敗黑暗，軍队对老百姓的残害，这一切引起他的憤慨，从而加强自己的革命民主主义信念，并促使他更加接近社会主义的思想。1929年，他被軍队遣散后，回到昆明，在云南第一师范学校讀书，这时期他更深入地学习马列主义；他在日記中一連好几天都記載着閱讀心得。反动政权对学生中进步分子的迫害越来越厉害了，聶耳亲眼看見自己最亲密的朋友在深夜中被宪兵捕走，过几天，他自己也被列入了反动派逮捕的黑名单中，他被迫离开了昆明。怀着满腔热情，他到达久已向往的三十年代革命文艺活动的中心地——上海。

聶耳在上海的时期是他一生中最重要的时期。在这儿，他从革命民主主义者轉变为坚强的共产主义战士。在这儿，他为革命的音乐事业作出了偉大的貢献。1930年，我国左翼文艺运动正进入一个新的阶段，它以中国共产党直接領导的'左翼作家联盟'和'左翼戏剧家联盟'先后成立为标誌。作为这个运动中心的上海，此时集中了全国許多进步的文学家、戏剧家和詩人。中国文化革命的主将魯迅也正在上海出色地进行着革命文艺活动。

聶耳到上海后，最早是在一家云南申庄当店員，这一职业不仅收入微薄，而更主要的是它与聶耳的兴趣是如此格々不入。但是，生活的不如意並不能阻碍这位有着远大抱負的青年向艺术之途迈进。他利用絶大部分业余时間来鉆研艺术。他开始自学小提琴，每天辛勤地練习着。他也以极大的兴趣广泛地閱讀中外文学、戏剧名著。革命的政治、哲学和文艺理論帮助他建立新的艺术观，激发他为人民而創作的慾望。1930年10月5日，他在日記中写道："看了几篇革命文学論文，指示給我現在艺术运动的主要任务是要大众化。非集团的，不能和大众接近的是成为过去的东西了，它是在現在社会里所不必需的。……今后我的研究和創作文艺的方針将改变了，不再作个人的呻吟或以个人的革命性底表現去影响群众。"

1931年春，聶耳在那儿工作的云南申庄倒閉了，聶耳面临着失业的危机。生活的逼迫以及对亲人、故乡深切的思念，几乎使他打消在上海寻找机会以从事艺术工作的念头，而回到云南故乡去。但是由于对艺术强烈的兴味，以及希望能够实現自己在艺术上的抱負，使他克服生活上的困难継續留下来。不久，上海最大的歌舞班——'明月歌剧社'招考乐队々員，聶耳被录取为提琴师。从此，他正式开始自己的艺术生活。明月

时期对聂耳艺术上的发展是有颇大影响的。在那儿他可以全力投入音乐活动。他虚心地向别人学习，他拜乐队的第一小提琴手王人艺为"小老师"以提高自己的演奏技巧。他开始钻研作曲理论並进行作曲嘗試。黎錦暉歌舞音乐中一些流暢、动听的旋律，加其中保存着純朴民間音乐风格的創作，引起了聂耳很大的兴趣。

歌剧社到祖国各地的旅行演出使聂耳对人民生活、风俗有着更深切的了解，对祖国悠久历史文化的知識也丰富了，这一切，激发起他对祖国和人民更大的热爱。

1931年九一八事变后，祖国面临着危亡的关头，敌人的残酷，反动派的卖国，使聂耳的憤慨达到极点。他和自己的朋友们經常討論着国事，关心着事件的发展，他痛骂国联要求所謂双方同时撤兵的說法，"这叫什么話？領土被佔，华軍步步退讓，所謂两方同时撤兵如何撤法。"在中国共产党号召下，中国人民起来勇猛抗敌的英雄行为，以及他自己亲身参加轰轰烈烈的群众反帝运动场面，都給聂耳留下了深刻的印象。这在他后来所写的充满了爱国主义激情的作品中得到反映。

聂耳加入'明月'不久就觉察到'明月歌剧社'所走的道路是錯誤的。九一八以后，'明月'不仅没有从民族斗争中觉醒过来，反而黄色頹廢的节目越来越多，聂耳对'明月'的方向表示了极大不满。他在一篇著名的短文《从中国歌舞短論》中，勇敢地、严肃地批判了歌舞班的主持者黎錦暉在歌舞上的悪劣傾向，他說："我們需要的不是軟豆腐，而是真兵真枪的硬工夫"，他指出："今后的歌舞，若果仍是为歌舞而歌舞，那么根本莫想踏上艺术之途"，而必須向群众深入，"那条才是时代的大路。"这篇短文的主要思想是在左翼文艺运动的精神直接影响下产生的。聂耳所指的"时代的大路"，也正是他

自己以后所遵行和开闢的大路。聶耳正確的見解並沒有被黎錦暉以及‘明月’一部分演員所接受，他們組織起来对聶耳进行反击，在十分恶劣的空气下，聶耳离开了‘明月’。

1933年初至1935年4月聶耳离开祖国为止，这将近一年半的时间是聶耳一生中最重要的时期。这时期聶耳的艺术活动是多方面的，从音乐創作到电影剧本創作；从音乐評論到电影評論，从电影演員到舞台剧演員，他都出色地进行过，担当过。但他主要的职务却是影片配音和唱片公司的节目編选。这时期他一共創作了三十多首歌曲，大部分都是时代的傑作。

1933年正是党开始直接領导电影事业的时期。当时在电影界逐渐集聚了一批左翼戏剧、电影工作者，通过他们具体的工作，大批进步影片陆續拍攝出来，由于这些影片尖銳地、鮮明地、生动地反映出现实生活和提出了对时代的重大问题，受到广大人民的欢迎。聶耳也正是在这一年进入联华第一制片厂工作的。聶耳和任光早期的作品，主要是通过这些影片而得到广泛传播。聶耳在电影界与左翼文艺工作者紧密的交往中，对革命有了更深刻的認識，而对革命艺术发展的道路更加明确了。在这些方面杰出的革命剧作家，詩人田汉給予聶耳的影响是最深刻的。在这一年，聶耳加入了中国共产党，田汉就是他的入党介紹人。在艺术創作上，田汉也一直是聶耳親密的合作者。

从1927年以后的九年中，我国乐坛仅在九一八后一个暫短时期曾經比較活跃，出现过一些激动人心的愛国主义創作，它們在知識分子阶层中頗为流行。然而很快便消沉下去，此时音乐創作不仅不多，而且大多数的新作中所採取的題材都比較狭隘。而在城市广大群众中，黄色歌曲以及随电影传进的英美爵士音乐却日益泛滥，使許多人丧志消沉。党在注意这个问题后，便开始在音乐界着手培养进步的音乐力量。最早的革命音乐組織之一‘中

国新兴音乐研究会’是在1932——1933年间开始它的活动的。組織的成員經常討論着“中国新兴音乐”发展的道路问题在他们当中，聶耳对新音乐发展的意見是比較更成熟和富于远見的。聶耳認为“音乐和其它艺术；詩、小說、戏剧一样，它是代表大众在呐喊，大众必然会要求音乐的新的内容，和演奏并作曲家的新态度，……接受革命的作曲家要編出革命的，同时保持高度艺术水准的音乐。”③他强調生活实践的重要性。他說：“不同生活接触，不能为生活的著作，不鍛練自己的人格，无由产生偉大的作品。”④必須“勇敢地去实践人生，在这里面取得偉大材料創造偉大的作品”。⑤聶耳极力主張不要停留在理論上的探討，而迫切需要創作实践。

影片《母性之光》中的插曲《开矿歌》是聶耳第一首公开发表的音乐作品，詞作者是田汉。这是我国音乐史上第一首在专业音乐創作中反映工人阶級生活的歌曲。聶耳在写这首曲子的时候，曾下矿井与工人一起生活过。这是一首互相呼应的二部歌曲。低音部从头至尾貫穿着“噢嘀，噢嘀”的劳动号子音調、节奏。上声部則以沉毅明朗的旋律唱出工人对压榨他们血汗的資本家的憤慨。这首歌在艺术上虽然不是完美的；如音乐結构不够严紧，旋律进行缺乏較大的动力等。但这个作品的出現是有重大意义的，因为它是以嶄新的題材、新的創作风格出現在我国乐坛上的。这首歌所特征的粗 的生活气息，情感明朗純朴和有力的旋律綫条，在聶耳后来的創作中都得到进一步的发展。

---

③聶耳日記，1933年6月3日

④聶耳日記，1933年5月14日

⑤聶耳日記，1932年10月21日

聂耳称1934年为“我的音乐年”是十分确切的。这一年当中他在音乐創作方面付云了巨大的劳动。他一生大部分的作品几乎都是这一年完成的。这一年，他脱离联华第一制片厂，根据党的指示他进入了外商的百代唱片公司，协助任光編選进步电影歌曲，使它们不仅通过电影同时还可以通过唱片广泛传播。在唱片公司他还领导一个小型的民族乐队并参加其中演奏。他们录制了許多民族器乐曲。聂耳还为这个乐队编选了三首民族器乐曲，其中最著名的如《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》后来都得到广泛流传。1934年夏天上演的舞台音乐短剧《揚子江暴风雨》是聂耳和田汉合作完成的第一部成功的作品。这部剧作是以揚子江畔码头工人反帝斗争为题材的。剧中成功地刻划云觉醒了的码头工人的集体形象。他们奋不顾身的斗争气概在聂耳所写的音乐中得到有力的体現。这部短剧中的音乐部分一共包括四首歌曲，即《打砖歌》、《打樁歌》、《码头工人歌》《前进歌》。它们在剧中鮮明地构成几个群众性的音乐画面，使这部作品虽然短小但是却获得极大的、动人心魄的戏剧效果。聂耳将他长时间以来在黄浦江边专心傾听来的码头工人的呼声和九江苦力们的呻吟、怒吼，艺术地深刻地体現在这部作品的音乐中。

〔插图〕《码头工人歌》手稿，（本所照片3.355号）。

为了表現新的内容，聂耳不倦地探索着新的表現手法，同时迅速地使自己的歌曲創作达到很高的艺术水平。如影片《大路》、《桃李劫》而新的歌曲《大路歌》、《开路先鋒》、《毕业歌》是作曲家最早在广大群众中流行的优秀作品。《大路歌》、《开路先鋒》豪迈粗壮的音乐，成功地表达云无产阶級乐观主义的战斗精神，表达云他们踏着巨人般的步伐勇往迈进与沉毅不屈的意志。情感豪放、音調鏗鏘的《毕业歌》直接号

召当时的青年起来"担負起天下的兴亡。""掀起民族自救的巨浪"。

而当聶耳这些新作的出現立刻震撼了我国乐坛，并在群众生活中起着巨大的作用时，不少学院出身的音乐家，由于他们严重地脱离現实生活和在艺术上的墨守成規，他们对于这些反映出时代精神，充满了生活气息，艺术风格大胆新颖的作品几乎完全不能接受。他们把聶耳这些歌曲与黄色歌曲混同起来，一併称为低級、并斥之为非艺术作品。但因为这些歌曲以大众化的音乐形式，通俗的音乐語言表达出人民压抑在心头的反帝、反压迫的情緒，所以它们一出現立刻就被广大群众（包括知識分子阶层中的許多人）所接受，它们以"健强的活潑的步伐，走入了广大进步群众中，参加了他们底生活，以至于成为了他们战斗的武器。"聶耳的歌曲出現后，首先給黄色歌曲以迎头痛击，他一直想以新的歌曲来代替在群众中流行的黄色歌曲的願望开始实現了。

以后聶耳为影片《飞花村》写了一首描繪农村种花人悽惨生活的抒情歌曲《飞花歌》，为田汉舞台剧《回春之曲》写四首插曲，都是很好的作品。《回春之曲》是以华侨青年回国参加抗日义勇軍为題材的。剧中华侨少女梅娘所唱的一首愛情歌曲《梅娘曲》写得十分优美委婉动人。这些歌曲表明聶耳的創作才能是多方面的，他不仅擅长写战斗性的歌曲，同时也是創作抒情歌曲的能手。他的抒情歌曲独具风格，絶不陷于庸俗粗鄙或陈詞滥調，而以婉轉流暢、質朴情深見称。

1935年初聶耳完成了影片《新女性》的主題歌《新女性》。这是一部組歌性的作品，它一共包括六首短歌。这部作品真实地反映出三十年代我国紗厂女工的痛苦生活以及她们的覺醒。它充满了活跃的生命力，并以乐观主义的精神，鼓舞妇女们为争取自己生存的权利，为自己的幸福而勇敢地站起来向罪恶的

社会斗争。

聂耳在离开祖国前，还完成了其他几首作品，它们都是优秀的，成熟的作品，其中有影片《逃亡》的插曲《自卫歌》、《塞外村女》；影片《凯歌》的插曲《採菱歌》、《打长江》；影片《风云儿女》的插曲《铁蹄下的歌女》、《义勇軍进行曲》等。特别是聂耳与田汉最后一次合作写成的《义勇军进行曲》是聂耳短促一生中顶峯之作。这首歌洋溢着爱国主义的激情，它是我国音乐史上第一首最富于感召力的群众歌曲。《义勇軍进行曲》产生于白色恐怖日益严重、民族危机日益尖锐的年代。此时也正是中国工农紅軍在偉大的领袖毛澤东领导下，节节击破敌人追击，北上抗日的长征途中。《义勇軍进行曲》的主题思想充分体现了党的抗日救亡主張。它像拂晓的号角一样，唤起千千万万中国人民为挽救祖国危亡而战。因此它具有偉大的时代意义。〔插图：万人齐唱《义勇軍进行曲》（聂耳画传 P38）〕这首作品中所显示示的人民英雄气慨和战斗的激情，正是作曲家多年來直接参加人民反帝斗争中深刻感受的高度概括。在这首歌曲中，我们可以感受到偉大的无产阶級的歌曲《国际歌》所具有的寛宏、沉毅的气质。这首歌曲在中国人民革命胜利后成为中华人民共和国的国歌，并为全世界进步人类所知晓。

聂耳在到上海后，一直想进入音乐学院学习，以期掌握全面的专业音乐技巧。但是，音乐学府由于不能接受这位天才的青年在音乐上的新見解，因此一直把他拒之门外。聂耳只好靠自己艰苦自学和忍受着生活的困苦向私人教师交納昂貴的学费学习。聂耳在成名后，他求深造的願望更加迫切了，1935年4月初他決定經过日本，准备到苏联和西欧去学习音乐。聂耳到日本后，还不断参加我国在日本的进步文艺社团活动，积极向中日进步人士介紹中国新音乐的成就，并計划写一部大型的

歌剧。1935年7月17日，聶耳在日本藤澤县鵠沼海滨游泳，不慎殁于海中。中国人民从此失去了一位偉大的音乐天才。

音乐創作論述

五四以来的革命运动，新文艺运动特别是左翼文艺运动对聶耳的革命艺术观的形成和社会主义現实主义創作方法的确立有着深刻的影响。聶耳的音乐創作活动是沿着当时左翼文艺运动所指示：文艺必须反映时代重大的事件；文艺必须担負起战斗任务为阶級斗争服务；文艺必须脱离狭隘的知識分子圈子走到工农大众中去；同时文艺形式应該力求大众化的基本方向前进的。聶耳从社会現实中选取創作題材，反帝、反压迫，为争取自由幸福的生活而斗争的題材是他作品中的中心主題。这些重大的題材在前辈的作曲家中也得到过一定程度的反映，但从来没有这样深刻、彻底，以及获得如此巨大的社会效果。而在聶耳开始創作的年代，这些重大的題材几乎全被他们所摈棄了。聶耳在探索創造革命艺术的过程中，首先运用当时最有效服务于革命斗争的，群众最易接受和最迫切要求的音乐形式——群众歌曲，这在我国音乐艺术的革命上具有极其重大的意义。

聶耳"掌握艺术技巧，从丰富生动的現实生活出发，天才地創造了典型的艺术形象。"⑥在聶耳的作品中无产阶級的形象得到完美的体現。从《开矿歌》、《码头工人歌》以至《大路歌》、《开路先鋒》、《新女性》一系列的作品中，聶耳塑造了从呻吟、激愤、呐喊直至像巨人般站起来的无产阶級形象，这些艺术形象极富于艺术感染力，同时充满了革命浪漫主义精神。这种精神在《大路歌》和《开路先鋒》中表現得最鮮明、

---

⑥《人民音乐》社論《継承聶耳、冼星海的遺产为社会主义現实主义的音乐艺术的繁荣而努力》1955.10。

突出。在聂耳的作品中无产阶级是作为社会中最先进的力量出現的。聂耳在爱国主义作品中，表現出最彻底、最坚决、最勇敢的反帝精神，这反映出无产阶级对民族解放斗争的基本态度。从《前进歌》、《毕业歌》以至号角般的《义勇軍进行曲》，可以看出在这条創作綫索有力发展的过程中，艺术形象越来越鮮明和富于感召力。聂耳的作品虽然数量不多，但仍然是表达了普通人多方面的生活与情感。如在《打长江》中，豪放、明快的旋律表达出农民集体战胜大自然灾害的乐观主义精神，委婉动人的《採菱歌》勾划出一个农村姑娘对爱情的响往，在他最成功的一首抒情歌曲《鉄蹄下的歌女》中，塑造了一个顛沛流离，受尽欺凌的歌女形象。尽管作曲家有些作品流露出人们对悲惨生活不满的哀訴，但悲观主义是与聂耳絶緣的，他从不使他的主人公在残酷的生活面前失去信心，他要求人们坚强地站起来。聂耳就是这样一位作曲家，他在我国音乐史上第一个运用社会主义現实主义的創作方法来进行創作，并获得巨大成功。

聂耳音乐語言創作的美学原則，首先表現在他在深入理解人民的基础上，充分利用民间音乐創作所形成的調式与这些調式密切相联系的一系列典型的音調上。从劳动号子、山歌、小調、云南花灯音乐直至民间乐曲，在聂耳的作品中都可以找到与它们在調式、音調之间的联系。如在《塞外村女》中，聂耳运用了民间音乐常見的商調式，旋律是根据一首云南民间器乐曲《翠湖春曉》的音調发展起来的。

翠湖春晓



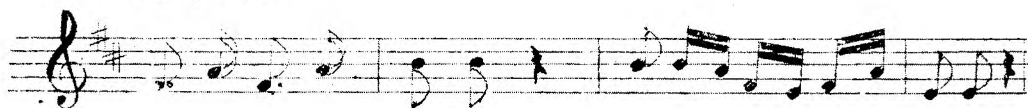
塞外村女



采　了　蘑　菇

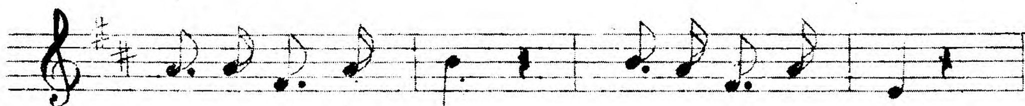
从一首湖北农民歌曲《农会歌中我们可以找到风格新颖的、充满活力的《打长江》的音调与节奏的基础：

《农会歌》



农协成立了呢　农民有保障呢

《打長江》



天哪只管热　汗哪只管流

聂耳一直非常注意去倾听工人劳动号子，在他所写工人歌曲中大多数都可找到它们与劳动号子的密切联系。如《大路歌》的基本音调、节奏，是很容易使人联想起筑路工人拉着沉重的石碾在压路时，领号子的与工人们此起彼落的呼号。



这首歌曲所运用的调式是劳动号子所特征的羽调式，它是以下属音和主音作为支柱的，因为劳动号子中四度音调是最富于特征的。

《打樁歌》几乎完全是依据号子的原型創作出来的新号子。

《修路号子》 《打樁歌》



无論是对于民歌、民间乐曲的音调或是劳动号子的音調，聶耳都絕不硬搬，他根据表現歌曲内容的需要很巧妙地吸取它们的养分。有时还使人覺得：聶耳那些和民间音调很近的旋律是在他的艺术构思过程中很自然地流露出来，并不一定以那一首具体的民歌作为素材，《鉄蹄下的歌女》就是一例。这是需要有較丰富的民间音乐素养和丰富的生活体驗才能做得到的。在他的工人歌曲中，往々是将提鍊了的劳动号子的节奏和动听的旋律結合起来，因此它比一般的劳动号子更寬广、豪迈和富于艺术美感。

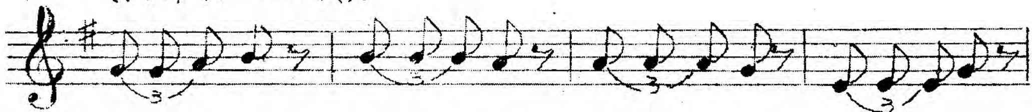
聶耳的音乐語音超越过民间音乐范疇，在調式与音調方面都得到扩充。西欧大小調式的体系和音調无疑是对聶耳的音乐語言有很大影响的。如《毕业歌》、《开路先鋒》等作品，虽然旋律的风格仍以五声宫調式为基础，但作者显然把自己的旋

律扩展到七声音阶并吸收外来的新因素，經过巧妙地融合成为作者独具风格和新颖的音乐語言。

聶耳音乐語言創作的現实主义美学原則，还表現在他对人民生活中和革命时代變変中的語言音調的吸取与运用上。

聶耳对語言有着很强的理解能力，因此他很善于把語言音調加以提鍊成为音乐音調，人民在沉重的生活中呻吟、憤慨和抗争的声音、群众在遊行队伍中的吶喊、革命者高昂地号召人民行动的演說、这一切都被聶耳敏銳地加以概括成为自己創作的旋律中的新因素，这些新的音調是具有时代特征的。我们可以举出《码头工人歌》、《义勇軍进行曲》作为例証。

《码头工人歌》











聶耳有着很高的旋律創作才能。他所写的旋律都十分流暢动听，同时与語言結合得非常好。每个旋律都是經过深刻的艺术思維以后才流露出来的，因此音乐形象十分鮮明、准确，极富于艺术感染力。他的旋律依照内容的不同而有着不同的特質，在战斗性的歌曲中，旋律多半是豪迈、刚劲、雄渾，綫条粗犷。而在抒情性的歌曲中，旋律则多是委婉、深情、刻划入微、綫条柔美。聶耳的旋律多半以旋律短句、短小乐彙为基础发展而成，完整的四小节或八小节的乐句結构不是他所特征的。这种风格独特、富于創造性的旋律結构是与当时革命題材新詩的結构相联系的。这些詩句充滿了革命的激情，常々显示出时代所特征的斬釘截鉄般的語气；不可遏止的憤怒的情緒；群众的吶喊，战斗的号召等，这些革命詩歌的語言在聶耳的旋律中得到完滿的艺术表現。像"听吧！""看吧！""巨浪"、"暴风"、"起来"、"前进"的語彙，聶耳常以同音反复或四度的音調来揭示。在《毕业歌》、《新女性》、《义勇軍进行曲》都有这些例子：

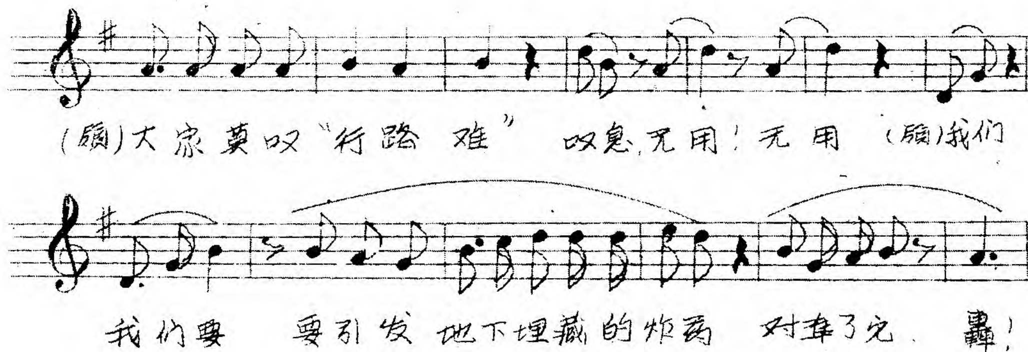
《毕业歌》　　《新女性》



《义勇军进行曲》



在《开路先鋒》中，我们还可以看到同时运用短句与短乐彙构成极富于表现力的旋律的例子：



与旋律結构一样，聶耳作品中的曲式結构也表現了他的独創和革新精神。他很少採用民歌所特征的分节歌形式和它的方整性結构，他更没有採用过外国群众歌曲所常用的主付歌結构的形式。他所特征的曲式結构的形式是一貫发展和变奏的形式。它以中心音調、节奏作为素材貫穿全曲，构成产，統一而富于动力的乐曲。

聶耳在創作中使几十年来就在我国逐渐发展起来的群众歌

曲体裁得到确立，并完成具有典范意义的完整的、独創的群众歌曲风格。聶耳的群众歌曲具有高度的革命乐观主义精神和爱国主义精神；銳猛的战斗性和深刻的人民性，广泛的群众性和鮮明的民族风格。

聶耳的革命現实主义的道路是以坚定的革命人生观作基础的。在白色恐怖严重的年代里，他一直表現五作为一个共产主义者的勇敢和对革命事件坚强的信心。他曾对自己的朋友說：“同志，必須坚持下去，我们是不会投降的。革命的高潮必然就要到来；我们没有槍杆在手，但是，我们还有热血，还有别的武器，敌人是杀絶不了我们的。……中华民族一定获得解放，我们的理想一定会实現”。⑦

聶耳对我国音乐发展的影响是极其偉大而深远的。他是我国音乐历史上第一个以马列主义世界观、艺术观指导創作的专业音乐家。聶耳使新音乐的发展从知識分子阶层走进广大工农群众中去。我国杰五的音乐理論家、聶耳的战友吕驥曾說：聶耳“是把音乐从少数人的奴役中解放五来，使之服务于民族和广大民众的第一个战士”。⑧历史已經充分証明聶耳所开闢的社会主义現实主义的音乐道路，是我国音乐发展唯一正确的道路。

---

⑦ 烘辰：《回忆聶耳青少年时期的生活》，載《音乐研究》195 年6期。

⑧ 吕驥：《紀念聶耳》，載《新音乐运动論文集》第289頁。

本章参考材料

一、聶耳日記（《聶耳专輯》本所油印資料）

二、聶耳通信（仝上）

三、呂驥：《中国新音乐展望》（《光明》1卷5期1936.7）

四、冼星海：《聶耳——中国新兴音乐的創造者》（汉口《新华日报》1938.7.17）

五、呂驥：《紀念聶耳》（《歌曲半月刊》1941.7 延安）

六、麦新：《略論聶耳的群众歌曲》（《民族音乐》三四期合刊，1942.8延安）

七、呂驥：《紀念聶耳同志学习聶耳同志》（《新音乐月刊》9卷3期）

八、周巍峙：《紀念新音乐运动的开路先鋒——聶耳同志》（仝上）

九、《继承聶耳、冼星海的遺产，为社会主义現实主义的音乐艺术的繁荣而努力》（《人民音乐》社論1955.10）

十、 之：《聶耳的道路》（《人民日报》1955.10.30）

十一、李业道：《劳动呼号和艺术創造》（《音乐研究》1958年3期）

十二、李业道：《形式的創造者》（《音乐研究》1959.2期）